MARIA CARPOV

În cadrul investigației semiotice actuale, acest tip de cercetare ce ține de arheologia culturii poate să pară dictat, cum sugeram, de nevoia de sprijinire pe o autoritate, însă cunoașterea completă și metodică — a gîndirii despre semn și semnificație ar trebui impusă de necesitatea de a stabili dimensiunile originalității a ceea ce uneori se crede — precipitat — că este produsul epocii moderne sau chiar strict contemporane.

EDITURA EMINESCU

Lei 9,25

MARIA CARPOV

Captarea sensurilor

EDITURA EMINESCU

Coperta de Petre Hagiu

MARIA CARPOV

Captarea sensurilor

Coordonate analitice

1987
Editura Eminescu
București, Piața Scînteii nr. 1

I. TEXTUL-SEMN

„... teoria binară a semnului, cea care, din secolul al XVII-lea încoace, fundamentează întreaga știință generală a semnului..."

MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses.*

Autoritatea protectoare

Trecutul semioticii este, în general, invocat fie din conștiința importanței științifice pe care o are dimensiunea istorică, fie pur și simplu din respect față de titlurile de noblețe. Acestea din urmă își pot dovedi utilitatea mai ales cînd este vorba de discipline insuficient acceptate printre științe și cînd proiectele lor par să fie dintre cele mai ambițioase. Gîndirea platoniciană, stoică sau augustiniană sînt, se știe bine, „momente" care s-au bucurat de ceva mai multă atenție din partea celor care s-au angajat în elaborarea unei doctrine a semnelor și a semnificațiilor. Cu toate acestea, teoriile care nu au suscitat decît un interes mediocru — adesea nici măcar atît — pot veni cu elemente prețioase pentru o eventuală istorie sistematică a semioticii. În cadrul investigației semiotice actuale, acest tip de cercetare ce ține de arheologia culturii poate să pară dictat, cum sugeram, de nevoia de sprijinire pe o autoritate, însă cunoașterea — completă și metodică — a gîndirii despre semn și semnificație ar trebui impusă de necesitatea de a stabili dimensiunile originalității a ceea ce uneori se screde — precipitat — că este produsul epocii moderne sau chiar strict contemporane. În această necesitate s-ar putea găsi certificatul de oportunitate a considerațiilor despre o semiologie „port-royalistă".

Ca primă operațiune s-ar cere situarea acestei semiologii în contextul ideologic al secolului clasic francez. Ar fi așadar vorba de fixat parametrii climatului spiritual definit îndeobște prin caracteristicile raționalismului cartezian, considerat ca o placă turnantă ce dă o altă orien-

tare gîndirii, ca momentul de revoltă ce inaugurează procesul scolasticii. N-ar fi vorba de a stabili relații forțate, inadmisibile, între teoria semnului și *Discursul despre metodă*, de a găsi, cu orice preț, compatibilități sfidînd logicile, ci de relevat doar aspectele care favorizează o întîlnire pe terenul comun al cunoașterii, al problemei adevărului, al criteriilor acestuia. Ar trebui poate examinat raportul — discutabil — de identitate între semiotică și epistemologie, cu atît mai mult cu cît subtitlul *Discursului* nu descurajează o asemenea întreprindere: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences.* Principiile metodei carteziene — evidență, destructurare, simplitate, exhaustivitate — prefigurează procedurile științifice moderne; pot fi recunoscute aici propunerile lui Hjelmslev, de exemplu, a căror valoare operatorie este îndeajuns subliniată de tentativele — cu reușite variate — de realizare a unui model lingvistic — perfect — adecvat la analiza textului literar. *Discursul despre metodă* își află în mod legitim locul într-o cercetare urmărind cunoașterea semioticii clasice cel puțin pentru faptul de a fi pus la îndemîna adepților preeminenței limbajului natural un argument ce pare inatacabil: *creativitatea*, rezultată din folosirea conștientă a limbii, principiu ce a permis ca lingvistica să fie gîndită în termeni cu adevărat cartezieni. Să ne amintim definiția chomskiană a gramaticii generative: „Prin gramatică generativă, înțeleg o descriere tacită a locutorului-auditor, competență care se află la baza performanței lui efective în producerea și perceperea (înțelegea) discursului."[1] Lingvistul-semiolog nu ignoră importanța acestui principiu, deoarece el explică dependența semnificației de context, ceea ce, pentru limba naturală, constituie un argument ce-i asigură acel loc privilegiat printre sistemele semiotice.

Nu vom proceda la simplificări brutale. Nu vom spune, de pildă, ca Sainte-Beuve, că teoria gramaticală de la Port-Royal este o ramură a cartezianismului, nici ca Chomsky care socotește că afirmarea raportului de determinare imediată între Descartes și Port-Royal nu este decît o banalitate. Ne mulțumim să semnalăm caracterul excesiv al celor două poziții, deși lucrările gramaticale

[1] *La linguistique cartésienne*, Paris, Seuil, 1966, p. 16.

din vremea Renașterii, dacă nu chiar gramaticile speculative anterioare, ar putea demonstra teza erorii. Cartezianismul a fost, fără îndoială, un factor favorizant, de ecloziune, dar nu de generare a unei doctrine: în *Gramatica de la Port-Royal*, pot fi recunoscute efectele cooperării între gramaticile speculative și doctrina lui Descartes mai curînd decît ecoul exclusiv al filosofiei acestuia din urmă. Originile gramaticii generale și raționale pot fi căutate, de exemplu, la Roger Bacon (secolul al XIII-lea), care pricepuse că organizarea gramaticală este comună unui mare grup de limbi, poate chiar tuturor limbilor, diferențele nefiind decît accidentale și de suprafață: cele cîteva considerații despre limbaj întîlnite în *Discurs despre metodă* sau în *Corespondența* lui Descartes sînt importante pentru semnificația pe care au dobîndit-o în epistema actuală, mai curînd decît pentru filiația unei doctrine.

Pentru secolul al XVII-lea francez, *Discours de la méthode* (1637) de René Descartes și *Remarques sur la langue françoise* (1647) de Claude-Favre de Vaugelas constituie cele două coordonate ale spiritului în care va fi redactată *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal;* aceste coordonate vor fi totodată reprezentative pentru aspectele fundamentale ale vieții intelectuale ale epocii, caracterizată de influența crescîndă a raționalismului cartezian și de rolul ocupat în estetica timpului de faimosul „bon usage". Gramatica de la Port-Royal apărea în 1660, iar titlul ei complet, cu valoare de program, îl prevenea pe cititor asupra intențiilor autorilor (Antoine Arnault și Claude Lancelot): *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle, les raisons de ce qui est commun à toutes les langues et des principales différences qui s'y rencontrent.* Succesul ei imediat nu se explică doar prin faptul — încă rar — de a fi fost redactată în limba franceză: *Gramatica* era expresia unei anumite concepții despre raporturile dintre limbă și gîndire, concepție precizată și acreditată, doi ani mai tîrziu, în 1662, de *Logica* scrisă de același Antoine Arnault și de Pierre Nicole. Analiza limbajului așa cum este propusă în aceste lucrări elimină considerațiile implicînd spațiul și timpul: ca și gîndirea, limbajul este examinat sub raportul condițiilor de funcționare comune tuturor lim-

bilor, socotite ca manifestări particulare ale unui sistem unic și, ca și gîndirea, permanent. Gramatica de la Port-Royal se prezintă ca o doctrină lingvistică unde sistemul limbii este strîns asociat procesului rațional aflat la baza însușirii ei, limba funcționează ca un sistem semnificant pus în slujba descoperirii adevărului, de fapt, rațiunea de existență a acestui sistem de semne. Aspectul speculativ al doctrinei este, fără îndoială, opera lui Arnault: ca filosof, manifestarea lingvistică nu-l interesa decît în al doilea rînd, atenția fiindu-i reținută în mod esențial de analiza conceptelor, de raporturile pe care le întrețin cu termenii care le exprimă: studierea gramaticii este indispensabilă deoarece articularea sintactică hotărăște stabilirea semnificațiilor; cuvintele-semne nu interesează prin semnificația lor univocă, ci prin semnificația care rezultă din organizarea discursivă, semnificația nu este *decît* contextuală. Analiza este, în primul rînd, semantică nu semiotică.

Apariția *Gramaticii* fusese dictată de necesități de natură pedagogică: potrivit principiului ordinii, care merge de la simplu la ceea ce este mai puțin simplu, se încerca învățarea limbilor străine luînd limba maternă ca termen de comparație, un fel de metodă contrastivă „avant la lettre". Lancelot era autorul mai multor manuale întocmite exact după acest principiu. Rațiunile de ordin pedagogic nu mai au decît o valoare istorică, însă consecințele epistemologice ale acestei reforme constituie și astăzi un obiect de interes pentru cercetător: în orice limbă există o structură a cărei reconstituire este posibilă nu pe baza mulțimii formelor particulare și a întrebuințării lor, ci pornind de la principiile generale care guvernează aceste forme. Limba, ca obiect epistemic, este concepută ca o structură ce comportă două straturi în egală măsură compatibile cu analiza: un strat manifest (cuvinte, forme, organizare sintactică), și un altul, nemanifestat (principiile care explică funcționarea manifestă). Realizarea acestui program analitic întîlnea dificultăți obiective de care autorii nu păreau conștienți: „posibilitatea" generalizărilor era himerică atîta vreme cît studiile de detaliu lipseau. Arnault și Lancelot examinează cu precădere limbile latină și franceză potrivit principiului care susține dialectica dintre general și particular. Nerealizarea proiectului se mai poate explica însă și în alt

fel: intenția autorilor *Gramaticii* era interpretarea raționalistă a uzajului lingvistic, iar acest lucru nu este posibil decît prin referință la o limbă particulară: analiza cazurilor particulare este însă incompatibilă — într-o anumită etapă — cu proiectul unei gramatici *generale*. Un astfel de proiect poate fi totuși realist în măsura în care gramatica vizată este *și* raționalistă. Gramatica generală din perioada clasicismului francez nu putea, evident, fi asemănătoare cu lingvistica actuală, întrucît generalitatea urmărită nu era generalitatea limbii, ci cea a principiilor care acționează într-o limbă oarecare; prin urmare, scopul nu era de natură lingvistică, ci logică, obiectivul analizei fiind cunoașterea principalelor operații ale gîndirii. Scopul pe care și-l propunea *Gramatica* ar putea explica apariția *Logicii;* ediția — *Gramaticii* — din 1673 se încheia cu un „avertisment" unde se putea citi: „ne face plăcere să anunțăm că, de la prima tipărire a acestei cărți, a apărut o lucrare intitulată *Logica sau arta de a gîndi*, care, fiind sprijinită pe aceleași principii, poate sluji mult la lămurirea celei dintîi și la dovedirea mai multor lucruri tratate acolo".

„Gramatica" este definită ca *arta de a vorbi*: „A vorbi înseamnă să explici gîndirea prin semne pe care oamenii le-au inventat în acest scop" (p. 7)[1]. Ipoteza convențională este mai mult decît implicită și va fi reluată în *Logică;* înainte de apariția acesteia, în 1661, Arnault scrisese *Défense de la bulle d'Alexandre*, unde teoria caracterului arbitrar al „instituirii cuvintelor" capătă prima ei formulare: semnificația cuvintelor nu depinde de adevărul lucrurilor, ci de ceea ce cred oamenii despre acestea; pentru a stabili semnificația lucrurilor, nu trebuie căutată asemănarea cu adevărul lucrurilor, fapt ușor de înțeles dacă se ține seama că, spre deosebire de sunete, cuvintele nu semnifică în mod „natural", prin ceea ce *sînt* ele; cuvintele semnifică doar fiindcă oamenii, dorind să-și exprime gîndurile, au asociat anumite sunete cu anumite idei; partenerii într-o situație de comunicare, deținători ai cheii acestor asociații, reușesc să se înțeleagă. Reiese că semnificația cuvintelor nu redă adevărul lucrurilor ci felul în care este percepută sau concepută realitatea lor

[2] Folosim ediția apărută în 1756, cu remarcile lui Ch. Duclos; această ediție reproduce ediția a 3-a, din 1676.

de către cei care au instituit — „impus“ — cuvintele. Această atribuire arbitrară explică — printre altele — schimbările la nivelul semnificației.

În *Gramatică* se întîlnește ideea pluralității sistemelor de semne: chiar în cadrul limbii — naturale —, în afară de semnele sonore, există sistemul semnelor grafice, „inventate“ pentru a „fixa“ semnele sonore: alfabetul conține o colecție de semne ale altor semne (idee veche, întîlnită la Aristotel, de exemplu, sau la filosofii scolastici). Semnele sînt concepute ca structuri binare: 1) „ceea ce sînt ele prin natura lor, adică ceea ce sînt ca sunete și caractere“ și 2) „felul în care oamenii se servesc de ele pentru a-și semnifica gîndurile“. Acest binarism al semnului determină structurarea lucrării în două părți: studiul aspectului „material“ („unde este vorba despre literele și caracterele scrisului“) și studiul aspectului „spiritual“ („unde este vorba despre principiile și rațiunile pe care sînt sprijinite diferitele forme ale semnificației cuvintelor“). În capitolul V din prima parte, este amintită funcția reprezentativă a literelor, consecință a instituirii lor convenționale: sunetele au fost „luate“ de către oameni pentru a „face“ din ele semnele gîndirii, apoi oamenii au „inventat“ anumite „figuri“ pentru a face din ele semnele acestor sunete; „caracterele“, aceste „figuri“, nu semnifică *imediat* decît sunetele; însă „oamenii își poartă adesea gîndul de la caractere la lucrul semnificat de sunete“: ceea ce înseamnă că lucrul nu este semnificat decît *indirect* de către „caractere“, deși adesea între cuvînt și lucru se stabilește o relație de simbolizare.

Ca semne ale sunetelor, caracterele trebuie să se dovedească „adecvate“. Ecourile acestei necesități de adecvare vor putea fi recunoscute în programele de reformă a ortografiei — indiferent de epoca la care au fost elaborate: 1) fiecare figură să nu reprezinte decît un sunet, și să nu se scrie decît ce se aude; 2) fiecare sunet să nu fie redat decît printr-o singură figură, să nu se pronunțe decît ce este scris. „A reprezenta“ trebuie acceptat cu rezerve: mai potrivit ar fi să se spună: „a fi semnul ...“, de vreme ce nu există identitate între limbă și gîndire, așa cum nu există identitate între adevărul limbii și natura lucrurilor. Rezervele sînt cerute — printre altele — de faptul că a doua parte a *Gramaticii* este structurată toc-

mai de relația de reprezentare care se stabilește între cuvînt și ceea ce se petrece în mintea noastră; acest criteriu se dovedește însă inoperant cînd se trece la clasificarea părților de vorbire. Raportul cuvînt-gîndire este examinat în perspectiva teoriei judecății; aspectul conceptual al cuvîntului este/reprezintă manifestarea rațiunii; între sunete și gîndire nu există nici un fel de raport de asemănare, tot așa cum între sunete și sens nu există nici un fel de raport „natural“; asociațiile de sunete — combinații în număr infinit ale unor inventare finite — dezvăluie însă varietatea gîndirii: aceasta este însăși rațiunea „inventării“ cuvintelor care, ca și celelalte semne gramaticale, sînt creația omului. Gînditorii de la Port-Royal nu credeau, desigur, că „inventarea“ limbajului a avut loc în condițiile în care se produce un eveniment istoric; dar, din concepția lor, trebuie să reținem, pe de o parte, eliminarea explicației teologice, și, pe de alta, înțelegerea funcționării limbii prin înțelegerea mecanismului gîndirii. Mecanismul gîndirii este — esențial — organizat de către „a concepe“ și „a judeca“, iar acest lucru duce la existența a două clase de cuvinte: 1) cele care semnifică obiectele gîndirii (substanța) și 2) cele care semnifică forma și maniera (accidentele) potrivit cărora se produce gîndirea. Este de prisos să subliniem că această clasificare nu ține seama de speciile particulare, imposibil de a fi izolate în procesul de formare a semnificației. De altfel, distincția nu reflectă realitatea limbii, iar autorii recunosc acest lucru semnalînd reversibilitatea celor două categorii (substantiv→adjectiv, adjectiv→substantiv; substanță→accident, accident→substanță); această reversibilitate decurge din inerența a două planuri de semnificație: o semnificație *distinctă* și o alta *confuză*, care se mai numește și „conotație“. Analiza semnificației conotative și funcționarea conotatorilor anunță demersul de tip structuralist: în afară de manifestarea sistematică, invariabilă, sînt examinate și elementele variabile subsumate de sistem. În acest caz, ca în multe altele întîlnite în gramatica de la Port-Royal, avem de a face cu o analiză conceptuală dublată de o analiză structurală. Să nu pierdem totuși din vedere că toată descrierea este un efort de a ilustra paralelismul logico-gramatical și că întreaga manifestare lingvistică este subordonată mecanismului gîndirii. Argumentația logică își pierde totuși trep-

tat din vigoare, iar empirismul descriptivist nu mai este concurat decît de fantezie și arbitrar, uzajul fiind, în cele din urmă, admis ca atare, fără legitimări logice. Nu este desigur vorba de stîngăcia autorilor *Gramaticii* sau ai *Logicii*, de incapacitatea lor de a stabili faimosul paralelism, ci de imposibilitatea obiectivă de a supune limba, în ansamblu, rigorilor unei analize logice. Logică și uzaj, cele două coordonate ale vieții intelectuale ale secolului al XVII-lea, își fac concurență pe terenul limbajului; concepțiile etice și estetice ale vremii sînt elaborate, cum se știe, în așa fel încît să atenueze severitatea acestei logici, s-o facă mai suplă, mai apropiată de realitatea manifestării: verosimilul avea să înlocuiască, în creația artistică, adevărul necesar rîvnit de căutarea științifică.

Gramatica de la Port-Royal este un corpus de o mare bogăție, deși clasificările propuse sînt discutabile, teoriile ambigue și, mai ales, analiza conceptuală este adesea improprie să explice discursul lingvistic. Michel Foucault subliniază — în „prefața" la reeditarea din 1969 — imposibilitatea practică a acestui obsedant paralelism logico-gramatical, întrucît limbajul și gîndirea, deși solidare, nu sînt totuși identice; gramatica presupune două ipostaze: 1) sistemul imanent oricărui discurs manifestat și 2) teoria despre această organizare. Raportul care se stabilește între cele două ipostaze este un raport de *explicare*. Logica nu comportă această dedublare: principiile logicii sînt imanente gîndirii, teoria logică nu este decît un ghid pe calea spre adevăr, ea nu explică mecanismul gîndirii, rolul ei nu este decît *reflexiv*. În logică, regulile și principiile se confundă, în gramatică, ele se situează la nivele diferite.

Cu toate acestea, adică în ciuda unui cvasieșec, eforturile nejustificînd rezultatele, *Gramatica de la Port-Royal* servește ideea care justifică existența limbajului: capacitatea de a semnifica, incoerența gîndirii fiind incompatibilă cu manifestarea lingvistică. Vehiculînd o astfel de concepție, autorii *Gramaticii* au ajuns la excese, ridicole din optica noastră; însă, totodată, ei au creat un alt spațiu epistemologic pentru analiza limbajului: gramatica, socotită obiect de studiu, apare sub o lumină nouă, ea își dovedește aptitudinea pentru un alt tip de descriere.

Aceeași concepție despre relația dintre limbă și gîndire se întîlnește și în *Logică* (Arnault și Nicole). Au fost

exegeți, cu deosebire în veacul Luminilor, care au considerat cele două lucrări ca două corpuri complementare, de natură să comunice o idee de ansamblu despre doctrina logico-lingvistică de la Port-Royal.

Logica este alcătuită din patru părți: primele trei se ocupă de operațiile „spiritului" („a concepe", „a judeca", „a raționa"); a patra („De la méthode") este un fel de epistemologie unde semiólogul poate găsi o expunere amplă despre distincția între definirea cuvintelor și definirea lucrurilor. Adevăratul interes al lucrării — pentru perspectiva semiotică — este constituit de primele două părți, un adevărat tratat de semiologie, multe paragrafe tratînd exclusiv despre semn și semnificație. Raportul cuvînt-idee-lucru-realitatea faptelor, analiza ideilor sînt comentate cu insistență, iar capitolul IV, din prima parte — „Des idées des choses et des idées des signes" — oferă o clasificare a semnelor care o perpetuează pe cea a stoicilor și o anunță pe cea a lui Charles S. Peirce: 1) semnul în el însuși, atunci ideea pe care ne-o facem despre el este *ideea de lucru* (ideea de *soare*, de *pămînt)* și 2) semnul ca reprezentant al altui lucru, cînd ideea pe care ne-o facem despre el este o *idee de semn* (hărțile, tablourile). Semnul conține deci două idei: 1) ideea despre lucrul pe care îl reprezintă și 2) ideea despre semnul reprezentant. Cea dintîi trebuie s-o trezească pe a doua: aici se află funcția de semn care apare ca o structură binară, un reprezentant revelator + un reprezentat revelat.

Clasificarea semnelor poate observa mai multe criterii. Autorii *Logicii* rețin trei datorită *utilității* lor. Criteriul certitudinii duce la următoarea clasificare: 1) semne *sigure*, de exemplu respirația, care este semn de viață la ființe; 2) semne *probabile*, paloarea este un semn doar probabil al unei boli. Clasificarea aceasta favorizează eroarea care atribuie un efect unei anumite cauze socotită a fi singura posibilă: în realitate, un același efect poate fi provocat de o pluralitate de cauze, încît, ceea ce ni se pare semn sigur nu este, de fapt, decît semn probabil. A doua clasificare ia în considerație criteriul *prezenței/absenței* lucrului semnificat: 1) semne legate de lucruri: simptomele unei boli sînt legate de boala respectivă — dar, potrivit criteriului certitudinii, se poate ca ele să nu fie decît semne probabile; 2) semne separate de lucruri: sacrificiile rituale separate de ceea ce semnifică ele.

Aceste două clasificări — ce au în vedere semnele naturale — dau naștere unor obiecții-observații de mare interes pentru o analiză mai complexă a semnului: 1) din prezența semnului nu se poate deduce cu certitudine nici prezența nici absența lucrului: există semne ale lucrurilor prezente, după cum există semne ale lucrurilor absente; numai natura semnului poate ajuta efectiv la stabilirea prezenței/absenței lucrului; 2) un lucru, într-o aceeași situație, nu poate fi propriul său semn, deoarece existența semnului este determinată de diferența între „lucrul" care reprezintă și lucrul care este reprezentat: schimbarea „situației" poate transforma un reprezentant în reprezentat și, invers, dintr-un reprezentat poate face un reprezentant. Constatarea nu este lipsită de asemănare cu teoria interpretanților elaborată de Peirce; 3) un același lucru poate ascunde și totodată dezvălui un alt lucru, după cum funcționează ca reprezentat sau ca reprezentant: ca reprezentat (lucru semnificat) el poate ascunde ceea ce dezvăluie ca reprezentant (semn): cenușa caldă, *ca lucru,* ascunde jarul pe care, *ca semn,* îl dezvăluie; 4) de vreme ce semnul trezește, cu ajutorul lucrului figurant (reprezentant), ideea de lucru figurat (reprezentat), atîta vreme cît această dublă idee poate fi suscitată, există și semnul, chiar cînd lucrul nu mai există (templele păgîne subzistă în vreme ce riturile ce se desfășurau aici nu se mai practică de mult).

Autorii *Logicii* procedează la o a treia clasificare, după natura semnelor, criteriu care, din antichitate pînă la Jakobson și Benveniste, respectă sau sugerează toate clasificările: 1) semne naturale, care nu au nimic de a face cu fantezia oamenilor și 2) semne de „instituire" sau de „stabilire", care au sau nu o legătură cu lucrul figurat (reprezentat): cuvintele sînt semne de instituire pentru gîndire, așa cum literele sînt pentru cuvinte. Astfel se ajunge la limbajul uman și la teoria schițată de Gramatică și dezvoltată de Logică. Examinarea mecanismului gîndirii implică analiza manifestării lingvistice care adesea capătă forma demersurilor moderne: se recunosc germenii analizei semice, ale perspectivei generative etc., expresia tentativelor de a descrie — capta — semnificația în multiplele ei ipostaze: univocă, echivocă, principală, accesorie, simplă, complexă, conotativă etc.

Nu ne-am propus analiza unei doctrine, ci doar semnalarea unei surse de reflecțiune ce s-ar putea dovedi deosebit de fecundă: cele cîteva detalii date mai înainte, luate aproape la întîmplare, vor avea poate o valoare sugestivă. *Gramatica* și *Logica* de la Port-Royal sînt pline de astfel de considerații; examinarea lor completă și satisfăcătoare ar putea constitui un capitol într-o semiologie care fructifică nu numai momentul Port-Royal, ci și gîndirea care precede și urmează acestuia. S-ar crea astfel posibilitatea de a delimita originalitatea unei teorii care nu pare să fi beneficiat de o explorare care s-o integreze științei generale a semnului și a semnificației. Totodată, ar putea fi pusă în lumină valoarea de model a unui tip de analiză care — ca și cea poetică astăzi — își situează obiectul dincolo de limitele frazei.

Manifestarea simbolică din perspectivă carteziană

1. Studiile adunate de Tzvetan Todorov în volumul *Théories du symbole*[1] își propun să înfățișeze și să circumscrie faptele „simbolice", simbolicul fiind un fenomen de evocare ce „se grefează pe semnificația directă"[2], deosebit de abundent în unele utilizări ale limbajului, în cea poetică, de pildă, fără a fi totuși o exclusivitate a acesteia. Conceput astfel, simbolicul implică, în mod evident, un grad de motivare: *funcționarea simbolică* este ra-

[1] Paris, Seuil, 1977, trad. rom. de Mihai Murgu, Ed. Univers, 1983.
Ar trebui poate început prin a sublinia oportunitatea lucrărilor de felul acesteia, oportunitate ce poate fi dedusă din însuși modul cum a evoluat cercetarea poetică. Această evoluție este determinată, în general, de extinderea cîmpului de investigare — literatura nu mai este unicul obiect al poeticii —, de reexaminarea aparatului conceptual impusă de insuficiența modelului lingvistic, precum și de reevaluarea obiectului și a modelului prin optica filosofiei semnului, indispensabilă ca bază teoretică: prin urmare, orice aplicare particulară trebuie să se sprijine pe semiologia generală. *Théories du symbole* se sprijină pe toate aceste axe, cu deosebire pe ultima.

[2] *Théories du symbole*, p. 9.

portată la *funcționarea semnificativă,* evocarea desemnează o relație necesară, în aceeași măsură definitorie și pentru simbol și pentru semn. Însă, în cele două cazuri, necesitatea cunoaște forme deosebite: în *simbol,* ea este compatibilitate logică, ontologică, în *semn,* respectare a convenției care asociază un anumit suport substanțial unei anumite imagini conceptuale. Necesitatea, ca factor comun, face cvasiimposibilă distincția — fie și numai operațională — între semn și simbol[3], imposibilitate acuzată de manifestarea lingvistică reală, cînd cei doi termeni se află în relație de implicare reciprocă. Această implicare înseamnă, în mare măsură, convertibilitate — tot reciprocă —, precaritatea statutului celor doi termeni, reducerea gradului de motivare — și creșterea opacității — putînd transforma un simbol în semn, după cum semnul, printr-o mișcare în sens invers, poate deveni simbol.

Fără să impună o definiție a simbolului mai curînd decît o alta, Todorov propune mai multe teorii, dintr-un spațiu geografic și după o schemă istorică ce nu sînt, desigur, nici complete nici ireproșabile, dar care pot oferi elemente pentru o definiție. Aceste teorii pun în lumină „unitatea unei problematici"[4]: aceea a unei relații cu trei termeni, suportul material-gîndirea (starea sufletească) — lucrul evocat. Motivat/nemotivat, direct/indirect, mediat/imediat sînt atributele frecvente ale acestei relații de desemnare care poate, așadar, să fie proprie/improprie, transpusă, deplasată, transparentă, clară sau opacă, obscură. La nivelul fenomenalizării verbale, opoziția se constituie între *a spune (deschis)* și *a lăsa să se înțeleagă.* Așa iau naștere cele două moduri de receptare: înțelegerea *(logos)* și interpretarea *(mythos),* sau, ca să revenim la tema noastră, limbajul nesimbolic și limbajul simbolic. Simbolicul se articulează însă, invariabil, pe semn, el este *o sarcină semantică suplimentară,* un exces de semnificat, sau, dacă vrem, *o economisire a semnificantului.* Formula aceasta redusă este una din modalitățile

[3] Semnul și simbolul sînt „două mari forme de evocare a sensului" (Id., p. 261).
[4] *Id.,* p. 11.

cele mai curente de desemnare a simbolului[5]. Pentru a înțelege diferența — ce instaurează manifestarea simbolică —, trebuie cunoscută teoria despre *ideile accesorii,* „care îi este subiacentă"[6], elaborată sau formulată pentru prima oară în mod coerent de către filosofii de la Port-Royal, și amintită doar în foarte marile ei linii de către Tzvetan Todorov. Studiul pe care îl propun aici nu este decît explicitarea unei „trimiteri" — strategie semiotică definitorie — care se află la originea unei maniere de a gîndi semnificația. Din mulțimea aspectelor susceptibile să pregătească pentru lectura *Teoriilor despre simbol,* m-am oprit la acela care fundamentează o mare parte din concepțiile despre funcționarea simbolică a limbajului, ceea ce am socotit a fi numitorul comun al analizelor reunite de Todorov în acest volum, rațiunea situării lor sub un același titlu: numitor comun sau, poate, încă o teorie neformulată despre simbol.

•

2.1. „... adesea, oamenii nu au în vedere întreaga semnificație a cuvintelor, adică, adesea, cuvintele înseamnă mai mult decît s-ar părea, iar cînd vrem să le explicăm semnificația, nu reprezentăm tot ce s-a întipărit în mintea noastră"[7].

2.1.1. Sugeram în altă parte[8] că *a reprezenta* nu trebuie acceptat decît cu prudența recomandată de non-identitatea limbă/gîndire — adevărul limbii/natura lucrurilor. În *Gramatică*[9], relația de reprezentare între nivelul lingvistic și cel logic este un criteriu inoperant în clasificările fundamentale. Raportul limbă/gîndire este pus în pers-

[5] „Numesc simbol orice structură de semnificație în care un sens direct, primar, literal, desemnează, pe lîngă aceasta, și un alt sens, indirect, secundar, figurat, care nu poate fi perceput decît prin cel dintîi". (Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations,* Paris, Seuil, 1969, p. 16.)
[6] *Théories du symbole,* p. 99.
[7] Antoine Arnault—Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser,* Paris, Flammarion, 1970, p. 130. Această reeditare reproduce ediția a 5-a, din 1683 (ed. I, 1662).
[8] cf. *supra,* „Autoritatea protectoare".
[9] *Grammaire générale et raisonnée,* de Antoine Arnault și Claude Lancelot, anunța — 1660 — principiile *Logicii,* complementul ei (cf. *supra,* pp. 12—15).

pectiva teoriei judecății, „reprezentarea“ rațiunii fiind aspectul conceptual al cuvîntului; este respinsă similaritatea între sunete și gîndire, ca și ideea legăturii „naturale“ între sunete și sens; deși arbitrare, asociațiile de sunete — combinații în număr infinit ale unor inventare finite — revelă varietatea gîndirii[10].

2.1.2. Cuvintele semnifică mai puțin „decît s-ar părea“, adică decît se relevă într-o situație semiotică dată, în care univocitatea este condiția de coerență a unui enunț denotativ. Tentativa, autorizată totuși de competența lingvistică, de a descrie întreaga arie semantică a cuvintelor eșuează tocmai din pricina limbajului, incapabil să redea, fără pierderi, lucrul (accepțiile latinescului *res*) la care referă: de la Platon, care nu atribuia limbii decît un rol obscur în cunoaștere, pînă la filosofii scolastici sau la cei moderni, în ale căror scrieri reflecția asupra limbajului

[10] „Structura binară (a semnului) (...) presupune că semnul este o reprezentare dublată și redublată pornind de la ea însăși. O idee poate fi semnul alteia nu numai fiindcă între ele se poate stabili o legătură de reprezentare, ci fiindcă această reprezentare se poate reprezenta oricînd în ideea ce reprezintă“. (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969, p. 79). „(...) teoria binară a semnului, cea care, din secolul al XVII-lea încoace, fundamentează întreaga știință generală a semnului, este legată, printr-un raport esențial, de o teorie generală a reprezentării. Dacă semnul este pur și simplu legătura dintre un semnificant și un semnificat (legătură ce este sau nu arbitrară, voită sau impusă, individuală sau colectivă), raportul nu poate fi, oricum, stabilit decît în elementul general al reprezentării: semnificantul și semnificatul nu sînt legați decît în măsura în care ambii sînt (sau au fost sau pot fi) reprezentați, sau în care unul îl reprezintă în acest moment pe celălalt“ (*id.*, p. 81). „(...) cuvintele au primit sarcina și puterea de a 'reprezenta gîndirea'. Însă a reprezenta, aici, nu înseamnă a traduce, a da o versiune vizibilă, a făuri o dublură materială care să poată să reproducă, pe versantul exterior al corpului, exactitatea gîndirii. A reprezenta trebuie înțeles în sens strict: limbajul reprezintă gîndirea, așa cum gîndirea se reprezintă pe ea însăși. Pentru a constitui limbajul, sau pentru a-l însufleți din interior, nu există un act esențial și primitiv de semnificație, ci doar, în inima reprezentării, acea putere pe care o deține ea de a se reprezenta pe sine, adică de a se analiza juxtapunîndu-se, parte cu parte, sub privirea reflectării, și de a se delega pe sine într-un substitut care o prelungește. În secolul clasic, nu există nimic ce să nu fie menit a fi reprezentat; dar, prin însuși acest fapt, nici un semn nu apare, nici o vorbire nu se enunță, nici un cuvînt sau nici o propozițiune nu are în vedere vreun conținut decît prin jocul unei reprezentări ...“ (*Id.*, p. 92).

și-a găsit un loc oarecare, această insuficiență a fost întotdeauna semnalată.

Pentru Arnauld și Nicole, a semnifica înseamnă a asocia o substanță, de orice natură, cu o imagine mentală, un concept, o *idee* trezită de substanța respectivă, adică, de fapt, a semnifica înseamnă a atribui semnificație datorită facultății lingvistice, sau, și mai bine, funcției simbolice care este o exclusivitate umană.

2.2. „Dar se întîmplă adesea ca un cuvînt, pe lîngă ideea principală socotită a fi semnificația proprie a acestui cuvînt, să trezească o mulțime de alte idei ce pot fi numite accesorii, de care nu ținem seama, deși s-au întipărit în mintea noastră“[11].

2.2.1. În discurs, semnificația (principală) este însoțită de o atitudine, o manifestare „ideologică“, de idei accesorii care nu întotdeauna sînt atribuite cuvintelor de uzajul general, comun, ci numai de locutorul individual, într-o anumită situație semiotică. Afirmînd că vehiculul lor poate fi verbal, dar și paraverbal, autorii *Logicii* recunosc implicit pluralitatea sistemelor de semne[12]:

> „... sînt, de fapt, cele trezite de tonul vocii, de aerul chipului, de gesturi și de celelalte semne naturale care leagă de cuvintele noastre un număr nesfîrșit de idei, diversificîndu-le, schimbîndu-le, scăzîndu-le, sporindu-le semnificația, adăugînd imaginea simțămintelor, judecăților și părerilor celui ce vorbește“[13].

Aceste fenomene paraverbale sînt, totuși, instituționalizate, ele semnifică sau simbolizează potrivit unei convenții recunoscute — deci cunoscută — într-un anumit univers spiritual, și, laolaltă, constituie un adevărat cod de „semne naturale“:

> „... tonul semnifică adesea cît și cuvintele ...“[14]
> „... tonul face parte din dojană, și este necesar ca

[11] *Logique ...*, p. 130.

[12] În *Gramatică*, ideea pluralității este ilustrată de însuși sistemul limbii, în cadrul căruia, în afara semnelor sonore, există sistemul semnelor grafice, alfabetul, sistem de semne ale altor semne, afirmație întîlnită, cu mult înainte, la Aristotel, și preluată de unii filosofi scolastici sau renascentiști. Cf. *supra*, p. 10.

[13] *Logique ...*, p. 130.

[14] *Ibid.*

să formeze în minte ideea pe care vrem s-o întipărim aci"[15].

Semnul natural este locul unei relații de simbolizare, în cazul de față aidoma simbolului. El nu este suplimentar, și încă și mai puțin dispensabil, ci complementar, deoarece, alături de semnul arbitrar, contribuie la exprimarea semnificației complete.

2.2.2. „Dar, uneori, aceste idei accesorii sînt legate chiar de cuvinte..."[16]

ele nu mai sînt atributul unei utilizări individuale ci, dimpotrivă, sînt socializate, căci însoțesc, invariabil, întotdeauna, anumite cuvinte: acestea, în afară de „ideea principală", *prin uzaj*[17], au căpătat semnificații accesorii la nivelul cărora se produce diversificarea semantică între cuvintele sinonime. *Ideile accesorii*, constituite în cod, duc la o manifestare concomitentă, o suprapunere de coduri generatoare de diferență, condiție de instituire a stilului. Diferența se produce între codurile implicite și cele explicite, între codurile *a posteriori* și cele *a priori*[18].

[15] *Id.*, p. 131.

[16] *Ibid.*

[17] Uzajul este indispensabil legat de actualizarea limbii, este realitatea specifică unei anumite limbi, pe care nici autorii *Gramaticii* nu o putuseră ignora în ciuda proiectului ferm de a face o gramatică *generală*. Programul acesta întîmpina greutăți obiective, el era prematur de vreme ce studiile de detaliu — la nivelul limbilor particulare — nu fuseseră întreprinse pentru a oferi o bază generalizărilor. Principiul este oarecum salvat în măsura în care este adoptată dialectica particular-general. Lipsa de realism a proiectului se mai poate explica și în alt fel: autorii urmăreau interpretarea rațională a *uzajului*, iar acest lucru nu se poate face decît prin referirea la o anumită limbă particulară. Analiza cazurilor particulare este, cel puțin aparent și în afara artificiilor sofistice, incompatibilă cu programul unei gramatici generale, înțeleasă ca sistem de principii extrase din observarea funcționării unui grup de limbi sau chiar a tuturor limbilor. (Cf. *supra* p. 9). Generalitatea vizată de filosofii de la Port-Royal în studiile lor asupra manifestării lingvistice este identificată totuși în măsura în care ea se situează la nivelul unor constatări de bun simț, necontrazise — care nu pot fi contrazise — de realitatea faptului lingvistic, manifestare a oricărei limbi.

[18] Gilles-Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 191. Tendința fundamentală a limbajului, în primul rînd a celui poetic, este, cu siguranță, să impună exclusivitatea codului *a posteriori*, cel alcătuit de ideile accesorii, a cărui structurare este sugerată chiar de mesaj. Ipo-

2.3. Un mecanism dintre cele mai obșinuite de atribuire a ideilor accesorii este „schimbarea substantivelor în adjective", procedeu cunoscut sub numele de conversiune sau derivație improprie, prin modificări operate la nivelul semantic. Conversiunea este de o importanță centrală pentru înțelegerea *semnificației conotative* ca rezultat al apariției ideilor accesorii; procesul este descris mai întîi în *Gramatică*, lucrarea anterioară logicii.

2.3.1. Slujind o concepție fundamentată de inerența paralelismului logico-gramatical[19], autorii *Gramaticii de la Port-Royal* stabilesc — sau încearcă s-o facă — o relație de strictă determinare între gîndire și limbă: pentru a cunoaște diferitele feluri de semnificație ce se află în cuvinte, trebuie cunoscute mai întîi operațiile gîndirii[20]. Acestea — nivelul lui a concepe, a judeca, a raționa — pun în evidență un *obiect* și o *manieră*, a căror expresie lingvistică vor fi *numele substantive* (semnifică *obiectul* gîndirii) și, respectiv, *numele adjective* (semnifică *forma* sau *maniera, accidentele)*. Să ne amintim că *adjectiv* este elipsa expresiei *nomen adjectivum*, și că *adjectivum* traduce grecescul *epithêton*, „adăugat".

Distincția obiect-manieră, substantiv-adjectiv pregătește teza despre conotație și permite o altă distincție care, în gîndirea autorilor, pare să corespundă momentului cînd au fost impuse numele[21]. Dar acest moment inaugural — greu dacă nu imposibil de situat istoric — a fost curînd depășit: „...oamenii nu s-au oprit aici, și fapt este că au stăruit nu atît asupra semnificației cît asupra manierei de a semnifica"[22]. „Maniera de a semnifica" readuce în actualitate sau subliniază permanenta

teza exclusivității este totuși cvasiinadmisibilă, deoarece nu există mesaj fără cod *a priori*, cu toate că s-a susținut că poemul, de exemplu, își generează propriul său cod. „Pretenția" este totuși utilă pentru a sublinia opoziția dintre *principal* și accesoriu (= complementar) în semnificația lingvistică.

[19] Charles Serrus, *Le parallélisme logico-grammatical*, Paris, F. Alcan, 1933.

[20] Cf. *supra*, p. 11.

[21] Roland Donzé, *La Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Berne, Francke, 1967, p. 70.

[22] Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, républications Paulet, 1969, p. 25. Reproduce ediția din 1756, care, la rîndul ei, reproduce ediția din 1676, revăzută de autori.

actualitate a teoriei medievale despre „modi significandi", referindu-se la modificările conceptuale operate în discurs datorită anumitor proprietăți gramaticale ale acestuia. Așa, de pildă, numele substantive pot semnifica nu numai obiectul gîndirii, ci și accidentele, dacă subzistă autonom în discurs, după cum numele adjective pot semnifica substanța, obiectul gîndirii, dacă, prin maniera lor de a semnifica, trebuie să fie adăugate altor nume (substantive) în discurs. Această reversibilitate decurge nu numai din inerența celor două planuri ale semnificației — principal și accesoriu — dar și din faptul că distincția substanță/accident nu calchiază realitatea manifestării lingvistice. Dihotomiei inițiale — (nume) substantive/(nume) adjective — care urmează pur și simplu criteriul semnificației —, i se substituie o alta care își ia drept criteriu maniera de a semnifica: substantivul poate semnifica accidentul — *duritate* —, iar adjectivul substanța — *uman* —, întrucît ele nu se deosebesc decît prin posibilitatea/imposibilitatea de a subzista prin ele însele în discurs. Această proprietate nu este decît reproducerea unui mecanism mental a cărui funcționare a fost descrisă de autorii *Gramaticii* cu ajutorul teoriei despre conotație. Conceptul, împrumutat de la logica scolastică, este folosit mai întîi în cadrul încercării de a explica incapacitatea unor nume de a subzista prin ele însele: cauza s-ar afla tocmai în cele două planuri de semnificație, atît pentru numele substantive cît și pentru cele adjective, un plan distinct și un altul confuz, „pe care îl putem numi conotația unui lucru căruia i se potrivește ceea ce este marcat de semnificația distinctă"[23]. Semnificația distinctă a cuvîntului *roșu* este *roșeață*, dar, semnificînd-o, se arată, *confuz*, și subiectul acestei *roșețe:* se vede astfel că *roșu* (nume adjectiv) nu subzistă în discurs în mod autonom, deoarece trebuie exprimat sau subînțeles și cuvîntul care semnifică acest subiect[24]. Implicîndu-se unul pe altul, sau avînd unul vocația celuilalt, substantivele și adjectivele își servesc reciproc drept conotatori: conotația accidentelor, al căror sens distinct se exprimă prin adjective, este realizată lingvistic prin substantive (adjectivul *colorat* exprimă semnificația distinctă a accidentului; *culoare*

[23] *Id.*, p. 25—26.
[24] *Id.*, p. 26.

este substantivul conotator care exprimă semnificația confuză a acestui accident; tot astfel, *roșu-roșeață, prudent-prudență).* Invers, conotația substantivelor este realizată cu ajutorul adjectivelor. Există substantive ce provin dintr-o funcție-adjectiv care le instituie semnificația de accidente: este vorba de numele ce indică profesiuni — *filosof, pictor, soldat* — care conotează întotdeauna *bărbat,* subînțeles fără risc de ambiguitate. De fapt, rolul de substantiv, capacitatea de existență autonomă este conferită de uzaj[25], analiza însăși observînd, cu deosebire, funcția cuvintelor mai curînd decît apartenența lor formală[26].

2.4. Teoria despre ideile accesorii rezultă din aplicarea teoriei despre ideile confuze la funcționarea reală a limbajului[27]. Distincția principal/accesoriu se semnalează și în stilul figurat; expresivitatea lui sporită își are originea tocmai în capacitatea de a dezvolta idei accesorii:

> „... Expresiile figurate semnifică, pe lîngă lucrul principal, simțămîntul și pasiunea celui care vorbește, și le întipărește pe amîndouă în minte, în vreme ce expresia simplă nu arată decît adevărul simplu"[28].

Simplu și *figural* pot fi redate și prin alt raport opozitiv, *referențial/poetic*, de pildă, dar și prin relația de determinare directă dintre cantitate și expresivitate: expresia figurată are „mai multă forță", deoarece „semnifică mai mult" decît expresia „simplă":

> „Nu este de mirare că [expresia figurată] este mai izbitoare, căci sufletul se instruiește cu imaginea simțămintelor"[29].

2.4.1. Stilul — figurat sau simplu — impune examinarea compatibilității cu „subiectul" tratat, exigență de-

[25] *Id.*, p. 26—27.
[26] Analiza semnificației conotative și funcționarea conotatorilor prefigurează demersul de tip structuralist; în afara manifestării sistemice, invariabile, sînt examinate și elementele variabile subsumate de sistem, iar analiza, conceptuală în esență, este dublată de o analiză structurală (Cf. *supra*, „Autoritatea protectoare").
[27] *Logique* ..., 1, ix, x, xi.
[28] *Id.*, p. 131.
[29] *Id.*, p. 132.

loc nouă, și care, și după momentul Port-Royal, va constitui obiect de dezbatere și dispute pentru mai toți autorii de arte poetice. În această privință, textul *Logicii* este ambiguu, nu rezultă din el dacă subiectul, *prin natura lui*, poate emoționa, sau dacă doar verbalizarea îi conferă această capacitate:

„. . . cînd materia despre care se tratează este în așa fel încît trebuie, pe bună dreptate, să ne miște, este păcat să se vorbească despre ea uscat și rece și fără simțămînt, întrucît este un păcat să nu fim mișcați de ceea ce trebuie să ne miște"[30].

2.4.2. Există cuvinte „necuviincioase", se întreabă autorii mai departe, sau doar realitățile sînt necuviincioase? Dar dacă aceleași realități pot fi exprimate cu alte cuvinte, „cuviincioase", unde este adevărul? Dificultatea de a distinge își are cauza în insuficienta cunoaștere a ideilor accesorii pe care mintea omului le adaugă ideilor principale. Ideile accesorii, înțelese ca atitudine a celui ce folosește limbajul, decid de valoarea etică a acestuia; numai prin dimensiunea pragmatică, în măsură să-i revele ceea ce putem numi valoarea sa de întrebuințare, semnul ca atare intră într-un sistem axiologic. Poziția lui etică este funcție de sentimentele celui ce-l folosește. Așa se face că o aceeași expresie poate fi cuviincioasă și necuviincioasă, poate înspăimînta, dar poate să n-o facă: intrinsec, semnul nu comportă nici una din aceste valori, ele nu pot fi decît dobîndite, atribuite, deci arbitrare[31].

[30] *Ibid.*

[31] Arbitraritatea trebuie concepută în mod nuanțat și variat, respectînd compatibilitățile logice. Adeziunea la ipoteza convențională, singura ce poate să valideze teza variabilității și a pluralității semnificațiilor, este evidentă chiar și în *Gramatică*, însă argumentarea cea mai susținută se află în *Défense de la bulle d'Alexandre*, scrisă de Antoine Arnauld, în 1661: semnificația lucrurilor este independentă de adevărul lor; semnificația lingvistică este stabilită de comunitatea în cadrul căreia un idiom are curs; comunicarea cu ajutorul limbajului se stabilește, adică acesta este *înțeles* de participanții la proces, datorită cunoașterii modului în care sînt asociate anumite concepte cu anumite suporturi materiale; semnificația cuvintelor trimite la o modalitate de percepere a realității lucrurilor, nu la adevărul lor. Motivarea, atît cît există, este subiectivă, între realitate și expresia lingvistică, și ea o realitate, intervine o instanță a cărei hotărîre atribuie semnificație: imutabilitatea — adesea întîlnită — semnificantului atestă arbitraritatea acestei atribuiri.

Un același cuvînt își schimbă statutul etic în desfășurarea istorică: semnificația este stabilită de uzaj. Invocînd uzajul, una din coordonatele vieții spirituale a veacului clasic francez, se demonstrează încă o dată arbitraritatea semnului: ideile accesorii, variabile, în una din manifestările lor, de la individ la individ, în măsura în care semnifică o trăire personală, sînt tot variabile de la un grup social la altul, de la epocă la epocă, chiar dacă sînt socializate prin „decizia" uzajului, încît ceea ce, la un moment dat și în anumite medii, nu cunoaște nici o interdicție poate deveni un adevărat tabu.

„Întrucît aceste idei accesorii sînt așadar atît de însemnate, și întrucît ele diversifică atît de mult ideile principale, ar fi bine ca cei ce fac dicționare să le noteze și pe ele și să atragă atenția, de pildă, asupra cuvintelor injurioase, politicoase, usturătoare, cuviincioase, necuviincioase; sau, mai curînd, să le înlăture cu totul pe acestea din urmă căci este mai bine să nu le cunoaștem . . ."[32]

Recunoaștem aici celebra aserțiune a lui Pascal despre „demnitatea" sensului conferită de cuvinte potrivit locului pe care acestea îl ocupă într-o ierarhie stabilită de convenția socială.

2.4.3. Există însă și alt fel de idei accesorii. „Adăugarea" lor este favorizată de cuvintele cu semnificație foarte generală: înmulțirea atributelor duce, evident, la restrîngerea sferei, determinarea transformă semnificația din confuză în distinctă, generalul în particular. Așa se întîmplă în cazul folosirii demonstrativelor, care funcționează ca deictice; ele reduc seria, sau chiar masa, la individ, realizează o prezentificare a obiectului care se situează, nu în extensiune, ci în intensiune. Plasarea conotației în comprehensiunea noțiunii este nu o originalitate dar, cu certitudine, o caracteristică a teoriei elaborată la Port-Royal care, prin aceasta, se deosebește de multe din concepțiile ulterioare, inclusiv de cea adoptată de poetica actuală, pentru care, cîmpul manifestării conotative este, dimpotrivă, extensiunea.

3.1. Cunoașterea teoriei despre ideile accesorii înlesnește descifrarea mecanismului psihologic și lingvistic

[32] *Logique . . .*, p. 135.

prin care discursul uman dobîndeşte o dimensiune retorică inerentă. Cartezieni ortodocşi, Arnauld şi Nicole se ocupă de retorică doar pentru a o elimina... dar, pentru retorică, această contestare este tot un mod de afirmare a existenţei. De fapt, în cazul de faţă, statutul Retoricii, în sens tradiţional, nu prezintă nici un interes deosebit, deoarece nu de aceasta este vorba, ci de *retoric* socotit ca fatalitate discursivă. Pornind de la această certitudine, un exeget modern al filosofiei limbajului de sorginte port-royalistă[33] dezvoltă o analiză pe două planuri: primul are în vedere mecanismul ce dă naştere figurii, situată între cuvînt şi frază, între idee şi judecată, între primele două operaţiuni ale gîndirii; al doilea îşi propune identificarea regulilor persuasiunii şi stabilirea normelor urmate de diferitele forme ale discursului. Examinarea primului plan demonstrează că ideile accesorii se valorifică în propoziţiune şi frază, organizări lingvistice superioare cuvîntului generator, unde aceste idei, ca şi cele principale, nu sînt decît nişte virtualităţi. Pentru a putea fi analizată, propoziţiunea, fraza în care se manifestă figura trebuie să se raporteze la modelul semnului lingvistic socotit ca mijloc de legătură şi totodată substitut între referent şi semnificaţie[34]. Ideile accesorii, interpret-interpretant? — ale „atitudinii" locutorului, pun în evidenţă *dorinţa* ca principiu de coerenţă. Acest principiu transformă spaţiul-reprezentării-în-scenă-pe-care-se-produc-figurile, inclusiv cele ale limbajului eficace, ale elocinţei, formă specială a ornamentării, sau, dimpotrivă, negarea acesteia. Limbajul, în ipostaza autonimică, este propriul său referent: „forma ocultează desemnatul pe care-l reprezintă, devine mimesis al frămîntărilor sufletului şi al puterii dorinţei. Datorită figurii, limbajul capătă o formă vizibilă"[35]. Semnificantul — cuvîntul, sau o organizare sintactică de nivel ierarhic superior — îşi asumă responsabilităţile unei structuri binare. Poate că acest fenomen, definitoriu — oricînd — pentru funcţionarea poetică a limbajului, explică, autorizînd-o totodată, confuzia între semnificant şi semn.

[33] Louis Marin, *La critique du discours*, Paris, Minuit, 1975.
[34] *Id.*, p. 313.
[35] *Id.*, p. 313—314.

Analiza ideilor accesorii este menită să motiveze transformarea reprezentării în figură, să descrie operaţia prin care se instituie *retoricul*. Excesul de semnificaţie creat prin suscitarea ideilor accesorii transformă însăşi schema teoretică a semnului: relaţia — originară — de reprezentare, perfect liniară, fără surplusuri semantice, este insuficientă pentru mulţimea semnificaţilor asociaţi ideilor accesorii[36]. Convenţia pe care se sprijină sistemul lingvistic este invalidată de uzaj, de actualizarea limbii în vorbire: enunţarea — la nivelul căreia operează retoricul — îşi manifestă bogăţia semantică în enunţ ca *produs individual* al experienţei unei psihologii, ca „limbaj privat"[37], ca idiolect ce introduce problema stilului şi a mărcilor subiectivităţii[38]. Coexistenţa semnificaţilor impune în lectură trecerea de la linie la spaţiu, mişcare — pînă la un punct — deosebit de avantajoasă pentru interpretarea semantică a textului. Modelul spaţial[39] propune — impune — discursul ca loc în care se revelă dubla modalitate de manifestare a sensului, semnificativă şi simbolică, textul însuşi definindu-se ca sistem de semne şi/sau simboluri, cod lingvistic/cod retoric, limbaj arbitrar/limbaj motivat[40]. Identificarea acestor două planuri favorizează analiza raportului dintre principal şi accesoriu, esenţial şi complementar, cunoaştere şi interpretare şi, în cele din urmă, deosebirea dintre funcţionarea semnificativă şi cea simbolică, dintre semiotic şi

[36] *Id.*, p. 314.
[37] *Id.*, p. 317.
[38] Cf., *supra* pp. 19—21.
[39] Valorificînd doctrina carteziană, ca model ideologic, şi manifestările ei particulare, printre care şi filosofia de la Port-Royal, Michel Foucault semnalează că, în veacul clasic, ştiinţele limbajului prezintă următorul tablou: „... pe de o parte, Retorica se ocupă de *figuri* şi de *tropi*, adică de felul în care limbajul se spaţializează în semnele verbale; pe de alta, gramatica se ocupă de articulare şi de ordine, adică de felul în care analiza reprezentării se dispune după o serie succesivă. Retorica defineşte spaţialitatea reprezentării aşa cum ia ea naştere o dată cu limbajul; Gramatica defineşte pentru fiecare limbă ordinea care repartizează această spaţialitate în timp. Iată de ce (...) Gramatica presupune natura retorică a limbajelor, chiar şi a celor mai primitive şi mai spontane" (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969, p. 98.
[40] Tzvetan Todorov, „Présentation", *Poétique*, 23, Paris, Seuil, 1975, p. 290.

semantic, situat, acesta din urmă, în două din manifestările lui particulare: retorica și hermeneutica. Marca lingvistică a retoricului este nu numai tropul ci și toate celelalte tipuri de figuri, cu deosebire figura de construcție, cea care „deviază“ de la faimoasa „ordine naturală“: poate că sintaxa este, într-adevăr, cea mai fecundă dintre resursele stilistice ale limbii franceze, dar această stare de fapt, pe de o parte, opune cazul particular al unei limbi universalității gîndirii, iar pe de altă parte, semnalează figura ca abatere de la principiul reprezentării: în realitate, ilustrarea paralelismului logico-lingvistic devine, obiectiv, mai puțin posibilă. Argumentația logică își pierde treptat fermitatea și forța de persuasiune, iar empirismul descriptivist se dilată în gratuitate: uzajul este admis fără pretenții de legitimări raționale. Logica și uzajul intră în competiție pe terenul manifestării lingvistice. Concepțiile etice și estetice încearcă — sau sînt obligate — să modereze rigorile logicii: intransigența se convertește în suplețe constrînsă de fenomenul concret, iar această mutație, în creația artistică, de exemplu, ia forma verosimilului, substituit adevărului necesar[41].

3.2. Dezbaterile referitoare la ordinea cuvintelor în discurs, o temă recurentă în secolul clasic și în cel al Luminilor, trebuie semnalate și sub aspectul oportunității lor filosofice. Participarea lui Fontenelle, Du Marsais, Voltaire, Condillac, Diderot, d'Alembert, Rousseau etc. la această discuție este consemnată de texte celebre. Controversa a fost declanșată în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, cînd filosofii, pe baza realității marilor deosebiri în ordinea cuvintelor la nivelul diferitelor limbi particulare, au relansat, dintr-o perspectivă ușor schimbată, chestiunea identității/corespondenței/echivalenței dintre logic și lingvistic. Ipoteza carteziană despre ideile înnăscute ocupă, în această dezbatere, o poziție centrală: filosofii vor să știe dacă limbajul și gîndirea se dezvoltă și funcționează pe baza unei rațiuni înnăscute și imuabile, sau pe baza experienței și a senzațiilor, adică a ideilor care rezultă de aici. Reexaminarea dualismului cartezian va avea implicații hotărîtoare pentru interpretarea naturii gîndirii, a naturii limbajului, de fapt, a omului; ea explică actualitatea problematicii limbajului, în general, și cea a *inversiunii*, în special: Cu acest termen era desemnată orice îndepărtare de la norma ce impunea ordinea cuvintelor, admisă sau nu ca *naturală*. Trebuia hotărît dacă organizarea frastică este urmarea unei gîndiri *a priori* sau, dimpotrivă, a unei trăiri efective, dacă *natural* este atributul gîndirii abstracte sau cel al sentimentelor încercate de oameni în situații concrete și variabile: dacă, în cunoaștere, rolul esențial este asumat de ideile principale sau de cele accesorii și care sînt tehnicile de captare a semnificației caracteristice fiecăreia dintre cele două categorii[42].

[41] Cf. *supra*, „Autoritatea protectoare“.

Semiologie extinsă

"Il faut donc que nous croyions voir (...) en écoutant des vers."
JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, XXXVIII.[1]

Apărute într-un moment marcat de voga sensualismului[2], *Cugetările* abatelui Du Bos constituie, dacă nu chiar „prima estetică a sentimentalismului“[3], cel puțin una dintre primele și cele mai celebre[4] pledoarii pentru triumful impresionismului. Respingînd cu egală fermitate atît regulile anticilor cît și argumentațiile logice ale modernilor, sau limitîndu-le aria de acțiune, teoria artei propusă în cele trei volume instituie *sentimentul* ca unică instanță de validare a operei.

[42] Ulrich Ricken, *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières*, Publications de l'Université de Lille, III, 1978.
[1] *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* — Par M. l'abbé DU BOS, l'un des Quarante de l'Académie Françoise. SEPTIÈME EDITION, à PARIS, Chez PISSOT — MDCCLXX, trois Tomes. Ediția I era din 1719.
[2] *Eseu asupra intelectului omenesc*, de John Locke, fusese în întregime tradus în franțuzește încă din 1700.
[3] Alfred Baeumler, *Kant Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, Halle, 1923.
[4] Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, ed. rom., Univers, 1971, p. 261 și 269.

Asocierea celor două arte într-un obiect comun de studiu nu era nouă, cum bine se știe, *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci fiind poate doar unul din exemplele cele mai ilustre; rațiunile acestei apropieri erau de o evidență variabilă, adesea în funcție de abilitatea demonstrativă și argumentativă a teoreticianului. În cartea lui Du Bos, ca și în alte cîteva lucrări de factură similară, apropierea este legitimată de ceea ce am putea numi *omniprezența poeticului*[5], semnalată de autor cînd scrie despre „poezia picturii", „poezia stilului", „tehnică și poezie în pictură", „compoziția poetică a tabloului" etc. Acest factor comun datorită căruia artele pot integra o aceeași categorie, trecînd peste orice element de specificitate, este descris — poate nu chiar definit în forma riguroasă cerută de această intensiune — în afară de ceea ce ține de tehnică, de învățătura propriu-zisă, dar fără ca rolul acestora să fie cumva minimalizat atunci cînd este vorba de dobîndirea iscusinței.

Scrise în nota constatărilor de bun-simț, favorizată de un contact direct și susținut cu cele mai incontestabile valori artistice, *Cugetările* sînt expresia cunoașterii autentice, a capacității de comparare, a erudiției, străină însă de orice tentație pedantă:

„... aceste Cugetări (...) nu vrem să fie socotite altcum decît ca părerile unui cetățean de rînd". (I)

Totul pare subordonat unei idei centrale, motivarea valorii artistice, după cum afirmă autorii celor mai multe dintre studiile parțial sau integral consacrate abatelui Du Bos[6], dar explicația prin sensibilitate este pregătită, sprijinită de considerații ce adaugă elemente de explicitare indispensabile înțelegerii unui fenomen complex, a cărui tratare reducționistă este, în cazul cel mai puțin grav, imprudentă.

1. Examinînd mecanismul emoției, Du Bos adoptă perspectiva receptorului — sensibilitatea este o facultate receptivă, va spune Kant —, perspectivă care presupune, într-o măsură variabilă, alteritatea și, totodată, dar deloc paradoxal, perenitatea: mutațiile socio-culturale în cadrul cărora opera artistică rămîne totuși ceea ce este:

„Nu pot trage, așadar, nădejde să primesc încuviințarea cititorului dacă nu voi izbuti să-l fac să recunoască în cartea mea cele ce se petrec în el, adică tresăririle cele mai ascunse ale sufletului său. Aruncăm fără să stăm la gînduri oglinda mincinoasă în care nu ne recunoaștem." (I).

Identitatea dintre sentimentele emițătorului și cele ale receptorului operei de artă sau a metalimbajului artistic, identitatea dintre aceste două subiectivități constituie un adevăr obiectiv. Metalimbajul artistic, limbajul natural care descrie un alt limbaj-obiect, oricare ar fi natura substanței acestuia din urmă, conține criteriul adevărului. Mai mult decît atît, el are valoare de adevăr de vreme ce faptele la care se referă pot fi verificate cu instrumente special destinate acestui scop[7]. Descrierea mecanismului emoției, care se află la baza comunicării artistice, adoptînd punctul de vedere al filosofului, scrie Du Bos, mai curînd al psihologului, am spune noi astăzi,

[5] Un exeget modern explică această apropiere dintre arte în felul următor: „Desigur, între poezie, pictură, sculptură, în zilele noastre cinema, sînt posibile schimburi, poate chiar frecvente. S-ar putea invoca o întreagă tradiție de poeți desenatori sau de muzicieni poeți a căror operă, dublă din punct de vedere poetic, este, din punct de vedere organic, una singură: de la Michelangelo la Blake, Hugo și Wagner. (...) De vreme ce un cioplitor în piatră poate ilustra poeme sau viceversa, sculptura și poezia au o calitate comună: ambele țin de o semiotică generală, formează părți omoloage ale sistemului semnificativ de care dispune sufletul omenesc". [Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-e — XII-e s.)*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 27].

[6] Alf Lombard, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la poésie moderne (1670—1742)*, Paris, Hachette, 1913; Alfred Baeumler, *op. cit.*; Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, Paris, Fayard, 1970. Prima ed. germ. 1932; Basil Munteano, *Survivances antiques. L'abbé Du Bos, esthéticien de la persuasion personelle*, Revue de littérature comparée, 1956, p. 318—350; Benedetto Croce, *op. cit.*; K. E. Gilbert — H. Kuhn, *Istoria esteticii*, ed. rom., Meridiane, 1972; Jacques Chouillet, *L'Esthétique des lumières*, Paris, PUF, „SUP", 1974; Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977; Ulrich Ricken, *Grammaire et philosophie au siècle des lumières*, Lille, Publications de l'Université de Lille, 1978; etc.

[7] „La Du Bos (...) este definită pentru prima dată, cu toată rigoarea, *observarea de sine* drept principiu specific al esteticii și este opusă oricărei alte metode pur logice socotită ca sursă autentică a oricărei cunoașteri sigure." (Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 298).

este unul din scopurile cărții și, deși procedează ca simplu iubitor al artei, cel puțin așa pretinde el, autorul va stărui îndelung asupra distincției dintre optica specialistului și cea a nespecialistului în judecarea operei de artă.

2. Arta este imitație. Aceasta, ca și modelul real, ca și natura, este sursă de emoții. Cele provocate de obiectul natural sînt „profunde", „adevărate", „reale", „serioase", „durabile"; cele trezite de obiectul artistic sînt „superficiale", „artificiale", „trecătoare", „fantome", „umbre" ale unor emoții. Cele dintîi vizează însăși rațiunea, celelalte, „sufletul simțitor", ele sînt plăcere pură. În primul caz, atributele emoției au o existență obiectivă, în cel de al doilea, ele sînt determinate, fixate, conferite de consumatorul operei de artă:

„Imitația cea mai desăvîrșită nu are decît o existență artificială, nu are decît o viață de împrumut, în vreme ce adevărata forță și activitate a naturii se află în obiectul imitat. Obiectul are înrîurire asupra noastră datorită puterii pe care i-o dă natura." (I, iii).

Ierarhia emoțiilor nu exclude „forța spirituală" (I, iv) a tuturor imitațiilor. Cazul icoanelor este concludent, capacitatea lor de influențare fusese semnalată încă din tablele legii, care interziceau evreilor să zugrăvească sau să cioplească chipuri omenești (I, iv). Asemenea imagini realizează efecte prin insistență, iar acest mod de a opera — prin staționare sub privirile spectatorului — poate fi reținut ca element de diferențiere a celor două arte supuse analizei. Distincția se acuză atunci cînd, într-un același discurs-mesaj, pictura intervine ca un cod complementar care dublează, repetă și astfel impune codul verbal. Relația dintre cele două coduri nu este una de reproducere în sens unic; ca și în cazul reprezentărilor teatrale, de pildă, fiecare cod își găsește în codul coexistent un mijloc de atestare și chiar de desăvîrșire[8].

2.1. Talentul de a-i emoționa pe semenii noștri, potrivit unei intenții, este cea dintîi dintre virtuțile umane (*ibid.*). Platon greșea condamnîndu-i nediferențiat pe poeți, deoarece poezia, departe de a fi pricină de vlăguire a

[8] Cf. *infra*, „Iconicitate și poezie".

21—81

spiritului, „trezește în noi (. . .) dragostea de patrie, dorința de izbîndă (. . .), virtutea și curajul ni se călesc și n-am ajunge aici purtați doar de rațiune" (I, v). Du Bos rezervă poeziei un rol social indispensabil, deși, ca artă a cuvîntului, poezia este inferioară altor arte, așa cum tot Platon susține, pentru că poeții nu sînt decît imitatorii, copiștii altor artizani, și ei copiști.

2.2. Care dintre termenii relației obiect (subiect)-imitație deține poziția privilegiată față de celălalt? Este greu de tranșat. Criteriul de observat ar fi intensitatea emoției, mai mare decît în cazul modelului real. Același criteriu trebuie să opereze în alegerea acestui model, ținînd seama că intensitatea scade cînd nu este vorba decît de imitație:

„Cum să mă miște copia, dacă originalul nu este în stare s-o facă? (. . .) Lăudăm arta de a imita a Pictorului, dar nu încuviințăm alegerea ca obiect de lucru a unor subiecte care ne interesează atît de puțin." (I, vi) „(. . .) făcînd deosebirea între atenția acordată artei și cea acordată obiectului imitat, se va vedea că nu mă înșel cînd spun că imitația nu face niciodată asupra noastră o impresie mai puternică decît cea pe care ar putea-o face obiectul imitat. Lucrul acesta este adevărat și cînd este vorba de tablouri care nu au preț decît datorită execuției." (I, x)

Du Bos încearcă, pe această cale, să introducă problematica subiectului operei, care trebuie să fie „interesant" (I, xi, xii). „Interesant", „interesează" sînt termeni ce traduc dimensiunea calitativă a operei de artă; manifestarea ei comportă însă și cantitatea: intensitatea, ca atribut al emoției, trebuie să fie moderată, iar aceasta îl face pe Du Bos să scrie, fără inadvertență: „arta imitației interesează mai mult decît însuși obiectul imitat" (I, x), „copia ne leagă mai mult decît originalul" (*ibid.*). S-ar putea spune că aceste aserțiuni se află la temelia tuturor considerațiilor abatelui Du Bos despre pictură și poezie. Atenția gînditorului este reținută, într-adevăr, de arta imitatorului nu de obiectul imitat; interesul este suscitat, așadar, de un *cum*, de o manieră, nu de un *ce*, de o substanță, sau nu în primul rînd de aceasta. Focalizarea interesului de către manieră reprezintă încă o justificare a situării poeziei și picturii sub aceeași rubrică,

deoarece Du Bos, ca și Lessing ceva mai tîrziu, se va opri îndelung asupra diferenței dintre modurile de imitare[9].

Valoarea subiectului nu trebuie însă nicidecum ignorată și nici minimalizată, căci nu orice realitate este compatibilă cu imitația artistică: valoarea subiectului se adaugă valorii execuției, ea participă la valoarea globală a produsului artistic.

3. Cele două arte își manifestă, așadar, specificitatea la nivelul tehnicii care, în pictură, reprezintă „mai mult" decît în poezie:

„Publicul nu se prea sinchisește de lucrările unui Poet al cărui singur talent este cunoașterea artei sale." (I, xi)

Poziția tehnicii poetice este inferioară, dar de aici nu trebuie să se înțeleagă că publicul este sever cu poeții și îngăduitor cu pictorii. Severitatea judecății pornește de la scopul poeziei: realizarea acelui limbaj adecvat visat de poeți, asemenea celui originar, limbaj al zeilor, limbaj al regilor, caracterizat de — iluzoria — motivație maximă. Și totuși, acest lucru nu ține de tehnică propriu-zis (II, v). Examinată sub raportul aptitudinii de a imita natura, diferența dintre poezie și pictură se stabilește, de fapt, în primul rînd, la nivelul substanței, substanța verbală fiind, în această privință, inferioară substanței picturale. Celelalte deosebiri decurg, în mod firesc, din această deosebire inițială care le fundamentează. Tehnica nu este implicată decît în mod indirect, ea este *direct* subordonată substanței.

3.1. Specificitatea celor două sisteme se manifestă și în compatibilitatea cu unele subiecte mai curînd decît cu altele. Această compatibilitate este, uneori, de ordin logic, subsumată de conceptul de verosimil, o logică a faptelor, a normelor — convenții sociale, a firii.

9 „Du Bos apare, dacă nu ca un înnoitor, cel puțin ca unul din rarii scriitori din vremea sa care s-au străduit să reflecteze în mod susținut problema comparării artelor frumoase. Ceea ce la alții nu era decît un prilej pentru a face metafore la el devine obiect de cercetare metodică. Ceea ce îl interesează cu adevărat este să afle ce sînt poezia și pictura *una față de alta*. Și descoperă că asemănarea între cele două arte nu este atît de riguroasă cum pretinde Horațiu." (Jacques Chouillet, *op. cit.*, p. 39).

Poezia este mai propice exprimării sentimentelor ascunse, exprimării caracterului, pe care pictura nu le poate reda decît în măsura în care „nu există pasiune a sufletului care să nu fie, în același timp, și pasiune a trupului" (I, xiii). Poemul poate descrie o multitudine de sentimente precum și evoluția lor, pictorul, într-un singur tablou, nu poate reda decît un singur sentiment. Tabloul se definește prin simultaneitate, poemul prin durată, primul își ia atributul de la spațiu, cel de al doilea de la timp: *spațiul și timpul* au avantaje și dezavantaje definitorii, care se reverberează asupra produselor artistice pe care le instaurează. Tabloul, de pildă, tolerează un număr mare de actori prezenți simultan, fiecare cu sentimentul lui. Ceea ce tolerează tabularitatea nu tolerează liniaritatea, căci, în poezie, abundența personajelor devine, la un moment dat, stingheritoare: cele care nu participă suficient la evenimente sînt plictisitoare sau chiar superflue. Suprimarea lor cu brutalitate privează acțiunea de verosimil *(ibid.)*. În pictură, ca și în poezie, personajele și episoadele trebuie să se organizeze într-o unitate semantică; satisfăcînd această exigență, autorul, pictor sau poet, asigură operei sale „verosimilul" și „decența", adică *poezia* (I, xxxi).

Pentru a trezi emoția, pictorul trebuie să se refere la o realitate îndeobște cunoscută, pe care spectatorul s-o poată *recunoaște*, pe cînd poetul își poate emoționa cititorul vorbindu-i cu iscusință despre persoane și lucruri cu totul necunoscute, ajutîndu-l să le *cunoască:* deosebirea dintre pictură și poezie, în această perspectivă — semiotică și gnoseologică —, ține de gradul de abstracție care diferențiază iconul de semn.

Pluralitatea mijloacelor aflate la dispoziția poeziei pentru redarea sentimentelor lăuntrice asigură acestei arte superioritatea asupra picturii care, cum arătam mai înainte, pentru o reprezentare, nu deține decît un singur mijloc; în schimb, pictura este superioară poeziei în imitarea „frumuseților naturii". Acest joc al ierarhiei este determinat de deosebirea dintre vizual și sonor (verbal): colaborarea lor asigură genului sincretic care le reunește, cel dramatic, de exemplu, avantajele ambelor sisteme.

3.2. În concepția lui Du Bos, vizualul este superior verbalului (I, xi), așa cum cunoașterea senzorială ar fi mai presus de cea teoretică, inducția de deducție, ime-

diatul mai presus de mediat. Vizualul este o instanță de verificare,

„Vederea este chemată să dovedească adevărul celorlalte simțuri dacă sufletul bănuiește că se înșeală" (I, xi).

„. . . ochiul se înduplecă mai greu decît urechile" (I, xiii).

Prezența codului vizual constituie deci un factor coercitiv, care interzice îndepărtarea de verosimil. În opera dramatică-spectacol, vizualul consolidează verbalul, însă acesta poate sprijini vizualul în cazul incompatibilității cu reprezentarea scenică. Relatarea unor întîmplări de către personaj este o povestire de gradul doi, de o forță emoțională secundară, prin urmare, teatrul acționează, în primul rînd, prin ceea ce *arată* sau „spune" arătînd. Aceeași funcție explicativă o are codul verbal ca inscripție-legendă la un tablou, unde traduce nevoia de referențialitate simțită de spectator: verbalul funcționează ca deictic, semn privilegiat care trimite *imediat* la obiect, sau *este* obiectul.

4. Dintre procesele comune picturii și poeziei, alegoria se bucură de examinarea cea mai atentă (I, xxiv). Această poziție s-ar putea explica prin deschiderea acestui procedeu către considerațiile ce privesc verosimilul. În pictură, alegoria este *pură*, ficțiune cu rol emblematic, funcționare simbolică, și *mixtă*, adjuvant al istoriei reale, asociat al acesteia. Personajele alegorice sînt, și ele, tot de două feluri, dacă se are în vedere gradul de socializare: cele acceptate de comunități, de spații culturale întregi, sînt personajele, pur și simplu, *vechi* (tocmai fiindcă au fost acceptate), cele create de cutare sau cutare pictor, oricînd și oriunde, sînt *noi*, de uz particular (tocmai fiindcă n-au fost acceptate de colectivitate). Demonstrația nu este departe de cercul vicios: una din condițiile de adoptare a personajului alegoric este nonermetismul lui, opera de artă fiind o sursă de emoție nu o enigmă. De vreme ce funcționează ca simbol, potrivit unei definiții dintre cele mai comune, referentul se află parțial în semn (simbol).

4.1. Personajele alegorice nu pot asuma decît roluri secundare, deoarece prezența lor nu are decît valoare sugestivă. Dozarea este dictată de legile verosimilului, aceleași care, în poezie, decid gradul de figuralitate a discursului nealegoric (I, xxxiii). Libertatea lăsată pictorilor și poeților nu se exercită decît în limitele unor norme:

„Lucrurile pe care le născociți pentru a face subiectul cît mai plăcut trebuie să fie compatibile cu ceea ce este adevărat în acest subiect. (. . .) Pictorii sînt Poeți, însă poezia lor constă nu atît în născocirea unor himere (. . .) cît în căutarea pasiunilor și a sentimentelor ce trebuie atribuite personajelor, potrivit caracterului lor și situației în care sînt închipuite, precum și găsirii expresiilor ce pot face ca aceste pasiuni să fie cunoscute, ca sentimentele să poată fi ghicite." (I, xxiv).

Personajul alegoric funcționează, deci, ca *semn motivat*, adecvat, el *reprezintă* și totodată *este*, măcar în parte, realitatea. Compoziția alegorică are valoare de simbolizare și de complement al semnificației directe:

„Pictorii se slujesc de aceste compoziții [alegorice] cam cum se slujeau Egiptenii de Hieroglife, adică pentru a ne face să simțim cît mai bine cine știe ce adevăr moral general." *(Ibid.)*

„Puterea adevărului este atît de mare încît imitațiile și ficțiunile cele mai izbutite sînt cele care îl schimbă cel mai puțin." (I, xxiv).

Grija pentru verosimil nu schimbă statutul artistului și nici pe cel al artei, verosimilul este semnul de evocare a(l) adevărului, nu adevărul însuși. Artizanul folosește tehnicile artei sale ca strategii de sporire a intensității emoției, demers interzis omului de știință, constrîns de adevărurile necesare. Din natură, artistul trebuie să surprindă esențialul, din real, să deducă — și posibilul; la cele învățate prin experiență directă, să poată adăuga și cele dobîndite prin instrucție. În pictură, ca și în poezie, felul în care funcționează imaginația artistului traduce optica lui despre un subiect tratat adesea: această optică proprie constituie noutatea operei, originalitatea creatorului (I, xxvi). Adevăratele talente nu sînt niciodată identice (I, xxvii). *Optica particulară este marca poeticității* în orice artă. Prezența ei îl deosebește pe artist de simplul tehnician.

4.2. Compoziția alegorică mixtă, explicitînd sensul, se oferă ca un remediu la defectul esențial al picturii: acest tip de compoziție, înfățișînd și sugerînd totodată, face să coexiste, pe o unică suprafață, mai multe acțiuni.

4.3. În poezie, personajele sînt, după gradul în care intervine imaginația, *perfecte*, în întregime plăsmuite, și *imperfecte*:

„Făpturi care există în realitate, cărora Poezia le împrumută facultatea de a gîndi și de a vorbi, pe care nu o au, dar fără să le dea o existență perfectă și o ființă ca a noastră." (I, xxv).

Personajele alegorice imperfecte dețin valoarea estetică supremă în anumite specii de poezie. Regulile de compatibilitate și dozare, pentru ambele tipuri, sînt cele care operează și în cazul picturii. Genul dramatic nu tolerează alegoria întrucît aceasta este compatibilă, în general, cu creația „poeților care povestesc": ei pot folosi vorbirea „directă", pe cînd autorii dramatici nu pot face acest lucru. Genul dramatic, susține Du Bos, reușește mai curînd cînd subiectul este tratat „în mod istoric", exigențele lui în privința ficțiunii fiind de alt ordin:

„Acțiunile alegorice nu se potrivesc decît cu prologurile de Operă menite să fie un soi de Prefață a Tragediei și să arate ce vrea să spună morala." (I, xxv).

5. Verosimilul este cea dintîi regulă de care trebuie să țină seama pictorii și poeții cînd tratează subiectul ce și-au ales.

„Un fapt verosimil este un fapt posibil în împrejurările în care este închipuit. Ceea ce este imposibil în aceste împrejurări nu poate să pară verosimil. Prin imposibil nu înțeleg, în cazul de față, ceea ce este mai presus de puterile omenești, ci ceea ce pare imposibil chiar dacă s-ar ține seamă de toate presupunerile pe care le-ar putea face Poetul." (I, xviii).

5.1. Pentru creator, dar și pentru teoretician, adevărata dificultate este să realizeze dozajul verosimil-fantastic. Justa măsură numai cei „născuți Poeți sau Pictori" o pot avea în așa fel încît nici fantasticul nici verosimilul „să nu-și piardă drepturile". (I, xxviii). Această concepție condamnă fantasticul excesiv întîlnit, de exemplu, în romanele cavalerești. Excepționalul, chiar cînd este real, nu este subiect artistic ci istoric, după cum irealul sau neadevărul, prezentînd atributele verosimilului, pot fi tratate de pictor și de poet. Opera de artă nu caută să aibă valoare de adevăr ci doar un sens, o coerență semantică, rod al unui mănunchi de compatibilități, ea este un „posibil" construit după modelul realității:

„Și așa cum adevărul este sufletul istoriei, verosimilul este sufletul Poeziei." (I, xxviii).

5.2. În pictură, verosimilul cunoaște o dublă manifestare: *tehnică*, cea care „cere ca tot ce este reprezentat să fie posibil potrivit legilor staticii, legilor mișcării și legilor opticii" (I, xxx) și *poetică*, cea care ține de un fel de realism ce trebuie respectat pentru a-i da spectatorului prilejul să *recunoască*[10] subiectul tratat. Verosimilul poetic, singurul de care se ocupă Du Bos, comportă o infinitate de nuanțe determinate de gradul de implicare a personajelor în acțiune, de variația interesului lor pentru aceasta, de condiția socială, de sex, vîrstă, temperament, inteligență, apropiere/depărtare în spațiu etc. Legile verosimilului sînt cele mai importante... după alegerea subiectului care le dictează, însă ordonarea ideilor este dictată de verosimil.

6. Asocierea poeziei cu pictura este legitimată și de comunitatea finalității: ambele urmăresc să miște și să placă. „Toucher et plaire", în act, reprezintă, totodată, și criteriul talentului *(génie)* pentru care Du Bos propune mai întîi o definiție de bun simț:

„Se numește talent darul primit de om de la natură de a face bine și fără greutate anumite lucruri pe care alții nu le pot face decît foarte prost chiar dacă își dau multă osteneală." (II, i).

Apoi o definiție metaforică:

„Talentul este flacăra ce-i înalță pe Pictori deasupra lor înșiși (...). Este flacăra ce-i cuprinde pe Poeți cînd văd Grațiile dansînd pe pajiște acolo unde oamenii de rînd nu văd decît niște turme." (II, ii).

Așadar, talentul nu poate fi dobîndit, iar acest lucru elimină orice risc de confuzie cu tehnica, fie și desăvîrșită.

6.1. Du Bos încearcă să dea talentului o explicație fiziologică (II, ii, iii, vii, ix), alăturîndu-se astfel celor care, ca Richard Simon sau Părintele Cordemoy, de pildă, încă din a doua jumătate a secolului al șaptesprezecelea, resping cu argumente — adesea și cu violență — ex-

[10] Cf. *supra*, p. 35.

plicațiile teologice privind manifestările spiritului omenesc:

„După părerea mea, talentul pentru Arte (...) constă într-o fericită îmbinare a organelor creierului, în alcătuirea potrivită a fiecăruia dintre ele, precum și în calitatea sîngelui, care începe să fiarbă în timpul lucrului în așa fel încît dă tot ce trebuie organelor ce slujesc imaginația.“ (II, ii).

Există, prin urmare, o relație de strictă determinare, de la cauză la efect, între starea fiziologică și prezența/absența, forța/lipsa de vigoare a talentului. Circumstanțele care-i favorizează sau împiedică manifestarea nu sînt nicidecum lipsite de însemnătate însă, numai ele, oricît de propice, nu vor face un artist dintr-un om lipsit de talent. Instrucția, de exemplu, este o circumstanță favorizantă, indispensabilă, dar nu suficientă. (II, v, vi, vii).

Cauzele asociate realizării/nerealizării talentelor sînt *morale* (prosperitatea națiunii, gustul public, existența modelelor și a maeștrilor) și *fizice* (II, xii, xiii), printre care climatul este cauza cea mai importantă. Europocentrismul lui Du Bos are multe explicații în secolul al XVIII-lea, iar fundamentarea prin preeminența cauzelor fizice este meritorie ca tentativă de motivare obiectivă. Luîndu-se în considerare acest aspect, s-a susținut, nu fără temei, că, în domeniul „esteticii pure“, Du Bos este inițiatorul teoriei care, ceva mai tîrziu, în sociologie și în științele politice, avea să fie strălucit dezvoltată și argumentată de Montesquieu. Ca adept al acestui determinism între cauzele naturale, „fizice“, și producția artistică, poziție ce preconizează diversitatea și mobilitatea fenomenelor estetice, Du Bos manifestă tendința de a trece de la simple *formule* la cunoașterea structurii proprie creației artistice. Trecerea de la Descartes la Newton, în gîndirea fizică, se reflectă, pe planul metodei, în mutația care pune capăt domniei doctrinei clasice în domeniul esteticii[11].

7. Superioritatea picturii asupra poeziei își are sursa în natura semnelor folosite:

„Pictura folosește semne naturale a căror energie nu ține de educație. (...) Puterea le vine de la legătura

[11] Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 293.

pe care însăși natura a avut grijă s-o facă între obiectele exterioare și organele noastre ca să ne ajute să nu pierim. Poate că nu mă exprim bine cînd spun că Pictura folosește semne: însăși Natura ne este așternută sub ochi. (...), se prezintă sub aceeași formă sub care o vedem în realitate (...). Se poate spune, metaforic vorbind, că ochiul este mai aproape de suflet decît urechea“. (I, x.).

În poezie, emoția este mai curînd mediată, întrucît cuvintele nu sînt decît semnele — arbitrare — ale ideilor; acestea, potrivit atributului timpului, nu se înfățișează decît treptat pentru a trezi imaginația-sursă-de-emoție. Încercînd să-și ia argumentele din științele exacte, Du Bos propune o explicație modelată după principiile mecanicii: gîndirea este asemenea unui mecanism în care mișcarea este cu atît mai lentă cu cît rotițele sînt mai numeroase, deoarece o rotiță nu comunică niciodată alteia întreaga mișcare pe care a primit-o. Analogia este cu deosebire operantă în cazul limbajului natural, deoarece cuvîntul trezește ideea al cărei semn este, însă acest lucru nu se produce urmînd legile naturii, ci, în parte, artificial. Semnele naturale acționează asupra sensibilității noastre mai prompt decît cele arbitrare. Obiectele înfățișate de tablouri, ca semne naturale, ne mișcă mai repede, impresia ce o fac asupra noastră este mai puternică decît cea a versurilor:

„Un discurs metodic de un ceas, oricît am vrea noi să fim atenți, nu ne-ar ajuta să pricepem, ca să zic așa, dintr-o singură privire. Frazele cele mai limpezi cu greu pot înlocui desenul și rar se întîmplă ca ideea despre o clădire pe care și-o va fi făcut închipuirea noastră, chiar pornind de la spusele oamenilor de meserie, să fie aidoma cu clădirea. Se întîmplă adesea, cînd, mai tîrziu, vedem clădirea, să ne dăm seama că imaginația noastră plăsmuise o himeră.“ (I, xL).

În ciuda celor afirmate despre superioritatea vizualului, nu se poate contesta că rareori un tablou trezește în noi reacții puternice, și că tragediile fac acest lucru chiar și atunci cînd nu sînt niște capodopere. Se poate însă obiecta că proprietatea de a stoarce lacrimi nu este un criteriu de valoare și că, de fapt, o tragedie acționează, de bună

seamă, prin ceea ce oferă privirii[12], de vreme ce, aceeași tragedie, cînd o citim singuri, nu ne face să plîngem. Într-o tragedie, mulțimea scenelor contribuie la sporirea forței de impresionare, pe cînd în tablou, neexistînd decît o singură scenă, nu poate fi vorba de așa ceva. În tragedie, avem deci de a face cu un efect prin acumulare: o tragedie din care nu am cunoaște decît o scenă ne-ar lăsa insensibili. La teatru, versurile operează mai puternic, slujite fiind de măiestria actorului care recită, declamă, gesticulează, este acompaniat de muzică: verbalul își diversifică ipostazele „luînd cu asalt" sensibilitatea spectatorului.

7.1. În ciuda fineții analizei, argumentația lui Du Bos slăbește, se devitalizează, fermitatea logică devine ezitare, ezitările devin frecvente, inadvertențele nu lipsesc. Acordînd picturii superioritate asupra poeziei, Du Bos, credincios propriilor principii, operează cu sentimentul nu cu rațiunea. Se ferește însă de aserțiuni pe ton de legiuitor, singurele legi fiind libertatea și coexistența punctelor de vedere:

> „fiecare să rămînă la părerile lui fără să zică ceva de rău despre părerile celorlalți." (I, xLix).

O aceeași operă de artă poate suscita judecăți opuse deși, uneori, dacă sînt schimbate criteriile, toate aceste judecăți se pot dovedi drepte:

> „Mijlocul cel mai bun de a cunoaște valoarea unui poem va fi întotdeauna impresia pe care o face." (II, xxiv).

Această optică, însoțită — în mod firesc — de o anumită detașare a tonului, l-a împiedicat poate pe Du Bos să realizeze efectiv o revoluție, o ruptură cu doctrina clasică, să marcheze începutul unei ere în istoria esteticii, așa cum susțin unii din exegeții lui. El este, totuși, expresia spiritului Luminilor care începe să se contureze. Experiența demonstrează că ideea unei scări fixe de valori estetice nu poate fi argumentată. Normele „absolute" sînt înlocuite de niște recurențe empirice, determinate de amplitudinea variației, care nu este nelimitată. Empirismul estetic avea să arate curînd că judecățile de valoare se referă nu atît la obiectul evaluat, cît la relația dintre

[12] Cf. *supra*, pp. 35—36.

acest obiect și cel ce emite judecata: *subiectul care evaluează conferă astfel conținut, sens operei*. În fiecare caz particular, relația aceasta este „adevărată", fără să fie întotdeauna aceeași, întrucît sentimentul nu caută să exprime decît o anumită conformitate între obiect și organele sau facultățile spiritului nostru[13].

8. Criteriul valorii nu se află așadar în respectarea regulilor. Această opinie îl situează pe Du Bos printre revoltații împotriva rigorismului clasic[14]:

> „Cînd este vorba de valoarea unei lucrări făcute ca să ne emoționeze, nu de reguli trebuie să ținem seama ci de impresia pe care lucrarea o face asupra noastră." (II, xxii).

Discuția și analiza, folosite de oamenii de meserie pentru a enumera calitățile și defectele, sînt eficace atunci cînd se caută cauza efectului — negativ sau pozitiv — făcut de operele artistice, dar hotărîtor în privința succesului/insuccesului produselor artei nu este decît sentimentul, acest „al șaselea simț" (I, xxiii, xxviii, xxxiii, xxxv). Rațiunea nu vine decît în al doilea rînd și numai pentru a ratifica decizia sentimentului, adevăratul judecător (II, xxiii). Senzualismul, în estetică, dar și în alte domenii, ia locul cartezianismului[15]. Sentimentul precede gîndirea asemenea oricărei senzații care precede raționamentul. Cunoașterea empirică, inductivă, este superioară cunoașterii „filosofice", deductive; prima duce la o „practică sigură", cealaltă la un șir de erori. În artă, lucrul se verifică foarte bine deoarece, dacă judecăm după „principii", riscăm fie să nu ne oprim asupra celor potrivite artei respective, fie, dacă le desprindem corect, să le atribuim o arie de validitate pe care n-o pot avea. Asemenea riscuri există și în știință, drept care experiența se recomandă

[13] Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 301.

[14] Basil Munteano, *art. cit.*, îi contestă lui Du Bos noutatea poziției în care nu vede decît o reactualizare a ceea ce el numește o estetică a „persuasiunii personale" inspirată de Quintilian și retorii antichității.

[15] „Cînd Du Bos și-a publicat îndrăzneața lui carte, a apărut un consilier al tribunalului din Bordeaux, Jean-Jacques Bel, care a compus (1726) o disertație spre a combate pretenția de a face din sentiment judecătorul artei." (Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 217).

înaintea demonstrației teoretice (II, xxii). *A ști* nu înseamnă totdeauna *a putea*.

Condamnarea vehementă a deducției traduce, de fapt, dorința caracteristică secolului al XVIII-lea de a se elibera de despotismul ei, al deducției, alături de care trebuie să stea, cu drepturi cel puțin egale, fenomenele, observarea lor directă: în loc de a subordona faptele unor principii construite *a priori*, principiile nu vor mai fi formulate decît pe temeiul faptelor. În estetică, esențele nu pot fi cunoscute numai pe cale conceptuală. Impresia imediată, instauratoare a conceptelor fundamentale în acest domeniu, nu poate fi înlocuită de deducție. Atitudinea, impresia, constituie forța activă, operantă în considerațiile asupra produsului artistic. Într-o epocă de exaltare a naturii, înțeleasă ca *natură umană*, cînd este vorba de un domeniu care prin esența lui este un fenomen uman, soluțiile antropologice vin de la sine.

Sentimentul, „această mișcare lăuntrică ce nu prea poate fi explicată" (II, xxiii), „capacitatea tacită de a simți fără argumentare sau meșteșug" (Cicero), „capacitatea de a aprecia [care] nu se transmite prin meșteșug mai mult decît gustul sau mirosul" (Quintilian), unicul ghid în aprecierea operelor de artă nu este totuși sentimentul oricui, ci numai cel al *publicului*, alcătuit de „persoanele ce au dobîndit învățătură fie din cărți fie din legăturile cu lumea." (II, xxii). Se simte aici prezența discretă a unor elemente din concepția secolului clasic francez, deloc înclinat către democratism estetic, ecoul unei mentalități care propune ca barometru al bunului gust — "bienséance"? "politesse"? — Curtea și Orașul, "la Cour et la Ville", cadru în care evolua faimosul "honnête homme", ieșit din aristocrație și din marea burghezie instruită. Din acest public sînt excluși oamenii de meserie care, cînd nu sînt de rea credință, au sensibilitatea tocită, competența limitată și, pe deasupra, sînt subjugați de reguli.

„Ei nu judecă cu acel al șaselea simț de care am vorbit, ci ca niște Filosofi speculativi." (II, xxvi).

Ferindu-se de parțialitatea oamenilor de meserie, Du Bos nu riscă mai puțin cu subiectivitatea sau impresiile publicului. De fapt, el nu ajunge la stabilirea unor criterii de valoare care să poată suporta proba adevărului: singurul adevăr este acela că opera place sau nu place, deși

aceeași operă poate să placă sau să nu placă într-un cadru cultural-istoric schimbat. Ca și predecesorii săi din secolul clasic, Du Bos confundă socialul cu esteticul[16], la urma urmei, nu propune nici un principiu sigur pentru a deosebi „sentimentul" de simpla „senzație", „frumosul" de „plăcut"[17]: opera de artă este amenințată să se transforme în spectacol, valoarea ei este confundată cu efectul asupra consumatorului, și nu este confirmată, acreditată, decît în măsura în care poate fi convertită în vizual.

[16] „Plăcerea de la care se reclamă nu se deosebește de gustul clasic, iar «al șaselea simț» a cărui existență o proclamă nu este decît o metaforă strălucitoare." (Jacques Chouillet, *op. cit.*, p. 47).

[17] Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 317.

II. ANALIZA IMANENTĂ A OPEREI VERBALE

„Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică și retorică ale clasicismului. Ele cuprind, împreună cu un mare depozit de fapte de observație, generalizările făcute în timp de secole asupra lor și care pot încă orienta cercetarea."

TUDOR VIANU, *Probleme de stil și artă literară.*

Retorica la prezent

Retorica antică, prima mărturie despre o meditație asupra limbajului, s-a construit într-o perspectivă, am zice, pur taxinomică. S-ar părea că ea n-a căutat decît să repereze, să numească și să clasifice diferitele tipuri de abateri de la ceea ce, prin convenție, socotim că este norma limbii. Necesitatea acestei faze — poate prea lungă — nu poate fi contestată, mai ales că toate științele, înainte de a se fi constituit ca atare, au cunoscut o etapă pozitivistă, bine zis preștiințifică, dar nu mai puțin indispensabilă. Nedepășind această fază, în condiții istorice noi, retorica s-a văzut marcată de o adevărată uzură morală. Încetînd să mai fie o armă în slujba persuasiunii — subordonată intereselor democrațiilor antichității — retorica își pierde treptat interesul pragmatic pentru a deveni o artă a vorbirii „frumoase". Cu această funcție o întîlnim pînă în timpurile moderne; ultimii mari retori au scris în primele secole ale modernității (Lamy, *L'art de parler,* 1675; Dumarsais, *Des Tropes*, 1730; Fontanier, *Les figures du discours,* 1830), însă spiritul canonic propriu vechii retorici va intra în conflict cu noile concepții — romantice — despre poezie — și despre literatură, în general — care refuză ideea de artă ca activitate dirijată, după cum progresele metodei istorice în studiile asupra limbajului nu s-au mai acordat cu viziunea sincronică a retoricii. Cînd Hugo proclama: "Guerre à la rhétorique...", condamnarea părea definitivă: însă productivitatea actuală a materiei dovedește că ostilitatea era provocată doar de acel caracter încremenit devenit un obstacol în calea libertății de creație.

Așadar, retorica n-a tras concluzii din mulțimea faptelor inventariate, ea n-a pătruns pe domeniul generalizărilor care să-i îngăduie stabilirea structurii comune a diferitelor „figuri". Însă, și nu este un paradox, tocmai această „oprire" i-a întreținut un caracter deschis, recunoscut și subliniat de știința lingvistică actuală.

La vremea sa, Valéry formula revendicări în favoarea retoricii. Între timp, prejudecățile antiretorice și-au mai pierdut din virulență, au mai dispărut chiar, iar stilistica își recunoaște deschis datoriile față de vechea disciplină, pe care, prin demersuri propriu-zis stilistice, caută să o înnoiască. În încercarea de a înțelege măsura exactă și rezervele sub care știința limbajului și cea a literaturii preiau retorica, ar trebui amintite pozițiile cîtorva mari autorități ale momentului prezent. Roman Jakobson[1], de pildă, răspunzînd la întrebarea — care avea să lanseze conceptul de „literaritate" — ce face ca mesajul verbal să devină operă de artă, a fost printre primii lingviști care au atras atenția asupra valorii operatorii a unor concepte retorice elaborate de Aristotel. Observațiile lui se opresc, în special, asupra metaforei și a metonimiei. Gérard Genette[2] socotește că „moartea" retoricii nu este decît o mutație, fapt ce legitimează întrebarea asupra destinului ei, asupra înfățișării sub care o întîlnim astăzi. Definind „situația retorică" prin asociația dintre funcțiile „critică" (studiul literaturii) și „poetică" (producerea de literatură prin propunerea unor modele), Genette identifică o astfel de situație tocmai în literatură, „de vreme ce aceasta [situația retorică] este literatură și, totodată, discurs despre literatură"[3]. Propunîndu-și analiza limbajului poeziei, Jean Cohen consideră „figura" ca „singura capabilă să ofere poeticii adevăratul ei obiect"[4]; figurile nu sînt niște ornamente dispensabile, ci însăși esența artei poetice: „ele eliberează încărcătura poetică..."[5], sînt re-

[1] *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
[2] *Rhétorique et enseignement,* in *Figures II,* Paris, Seuil, 1969.
[3] *Id.*, p. 44.
[4] *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966.
[5] *Id.*, p. 48.

velatorii poeticității. Într-un apendice la o lucrare de pionierat[6], Tzvetan Todorov se ocupa de tropi și de figuri cu intenția de a reinterpreta și reevalua o tradiție bimilenară: sarcină seducătoare dar anevoioasă: mobilizarea mai multor discipline — de la filosofie pînă la gramatică — traduce realitatea că retorica, fără să acopere în întregime cîmpul lingvisticii actuale, îl depășește ca întindere. Neizbutind să se sustragă tentației taxinomice — necesitate obiectivă? —, Todorov stabilește, mai întîi, criteriile clasificărilor sale, *descriptibilitatea* fiind cel dintîi ca importanță: „o expresie devine figură din momentul în care știm cum s-o descriem"[7]. Tropii formează două grupuri: *anomalii* (cei care prezintă anomalii lingvistice) și *figuri* (cei care nu prezintă asemenea anomalii), clasificare în care, din vechea retorică, parcă nu s-ar fi păstrat decît termenii definiți. Fiecare din cele două grupuri își subordonează cîte patru subgrupuri ce țin de domeniile sunet-sens, sintaxă, semantică, semn-referent. În 1970, un număr întreg — 16 — al revistei „Communications" semnalează cercetările retorice în actualitate: numele cele mai prestigioase — încă de pe atunci — Todorov, Barthes, Genette etc. — consacră oportunitatea străvechii discipline ca dimensiune esențială a oricărui act de semnificație.

Interesul pentru retorică depășește stadiul tatonărilor din momentul apariției unui adevărat tratat în care tentativa de relegitimare produce cele mai multe din argumentele reluate de studiile ulterioare asupra semnificației figurale: ne referim la *Rhétorique générale* a grupului MU — Jacques Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon — de la Universitatea din Liège[8]. Obsesia — fatalitate sau necesitate — ia aici forme care se reclamă, în mod vădit, de la lingvistică sau logică, deși, în mare măsură, ar fi vorba de o travestire structuralistă a retoricii antice: poate în acest sens retorica este o ramură a lingvisticii, așa cum propun autorii tratatului amintit. Preluînd categoriile „paleoretoricii", metabolele sînt de ordin *gramatical* (relevă *codul)* sau de ordin *logic* (relevă *referentul).* Metabolele gramaticale țin de *expresie,* cele logice de *conținut.* Figurile gramaticale care operează la nivel morfologic sînt numite *metaplasme,* cele care operează la nivel sintactic, *metataxe.* Figurile logice sînt repartizate în *metasememe* și *metalogisme* . . . și așa mai departe, o suită de etichete la fel de legitimate sau de nelegitime ca și cele ale figurilor sau tropilor antici pe care nu-i greu să-i regăsim sub ele.

[6] *Littérature et signification,* Paris, Larousse, 1967.
[7] *Op. cit.*, p. 107.
[8] Paris, Larousse, 1970.

O chestiune de maximă importanță în toate lucrările de retorică apărute în ultimele două decenii este stabilirea statutului limbajului figurat. Acesta nu se poate defini decît prin comparație cu enunțul neutru, cu norma, cu ceea ce autorii tratatului *Rhétorique générale,* de exemplu, numesc, folosind formula lui Barthes, *gradul zero* al discursului. Aici începe însă dificultatea: observînd criterii diferite — în general labile —, în efortul de a delimita atît limbajul neutru cît și pe cel figurat, retorica, mai veche sau mai nouă, a ajuns la antinomii de tipul logic/alogic, frecvent/puțin frecvent, indescriptibil/descriptibil, discurs transparent/discurs opac, dar niciodată la o definire satisfăcătoare. Tzvetan Todorov propune opoziția *gramatical/agramatical, agramaticalitatea* — terenul figurilor, mai bine desemnat de termenul *paragramaticalitate* sau *paragramatism* — extinzîndu-se pînă la *inacceptabil,* dar oprindu-se *înaintea* acestuia. Criteriul este, desigur, mai solid, dar „agramatical" rămîne vag și vulnerabil. Se poate reține, totuși, că actul retoric, la nivelul „figurilor", reprezintă transgresarea sistematică a unor reguli particulare limbajului.

O altă chestiune care s-ar putea pune în legătură cu statutul limbajului figurat ar fi aceea privind efectul semantic al „figurii". S-a spus întotdeauna că tropii evocă în conștiință un alt sens decît cel pe care îl are cuvîntul[9]. Care este, de pildă, raportul între cele trei sensuri ale cuvîntului *pînză,* „țesătură", „navă", „tablou", în exemplul luat de retorii noi de la cei vechi? La o examinare sumară, se pare că este vorba de o substituție, sensul prim, nemarcat, dispare cu totul, dar și fenomenul de asimilare poate găsi partizani.

[9] Cf. *supra,* „Manifestarea simbolică din perspectivă carteziană", de exemplu.

Nu am amintit decît cîteva din aspectele prezente în cîteva din lucrările care au inaugurat noua existență a retoricii: după cum vedem, lăsînd la o parte comentariile metaliterare pe marginea ideilor și a compoziției operei, din cele trei compartimente ale retoricii antice — *inventio, dispositio, elocutio* —, știința modernă și-a concentrat atenția și eforturile de revalorizare asupra celui din urmă, *elocutio,* definit ca aspect literar-estetic al operei literare. *Elocutio* sfîrșește, deci, prin a absorbi întreaga disciplină identificată ca retorică a „figurilor", "énonciation", spunea Barthes într-un moment cînd nu putea să prevadă destinul acestui termen, sau, la rigoare, „locution", activitate locutorie, mai curînd decît „élocution", a cărui arie semantică ar fi prea restrînsă[10]. Fixarea — reducerea? — preocupărilor la *elocutio* atestă interesul pentru o investigare pe axa paradigmatică a limbajului, perspectivă sugerată încă din antichitate, de Gorgias de exemplu, cînd era recomandată ornarea discursului cu „figuri", orientînd astfel proza către retorică, sau chiar asigurînd întîlnirea lor, retorica dovedindu-și în același timp predispozițiile pentru ceea ce astăzi numim „stilistică". Fiecare „figură", ca nesocotire a codului-normă, poate asuma rolul de operator poetic, specificat din punct de vedere funcțional, cu finalități, și ele, specifice. Totuși, „figurile" conduc, toate, la un același efect estetic, drept care li se poate atribui, fără riscuri, o natură asemănătoare. Retorica clasică se situa la nivel formal ... de vreme ce orice „figură" este o formă. Ocupîndu-se mai ales de „diferențe", ea nu se îndepărta de termenul material în care fiecare „figură" se fenomenalizează și-și găsește particularitatea-rațiune-de-existență. Poetica structuralistă, nuanțată de retorică, manifestă un grad superior — ? — de formalizare, ea caută o formă a formelor, un operator poetic general în cadrul căruia toate „figurile" ar trebui să fie tot atîtea realizări — virtuale — particulare, specifice, reflectînd — sau *pe măsura* — nivelul-registrul și funcția lingvistică în care se actualizează operatorul.

Realizarea unor aplicații-demonstrații mai vaste, care să depășească — cu mult — întinderea exemplelor menite să ilustreze regula, ar duce, cu siguranță, la crearea unor lucrări-metalimbaj ce ar putea fi referințe temeinice, capabile să înfrunte rigorile oricărui examen, integrînd astfel arsenalul instrumentelor de lucru. Cu acest statut — instrument de investigare a discursului verbal —, retorica poate identifica potențele textelor literare, dar și pe acelea ale altor sisteme de semnificație.

[10] „L'Ancienne Rhétorique", in *Communications*, 16/1970, p. 218.

De ce retorica?

Reviriimentul retoricii este o realitate care, prin înmulțirea studiilor direct inspirate de ea, nu mai justifică scepticismul; el suscită, totuși, întrebarea — legitimă — privind condițiile, cauzele ce au putut reda viață unor tehnici — de mult osificate — a căror persistență în aprecierile asupra textului literar provoca — după nemulțumirea cîtorva din cele mai răsunătoare nume ale literelor din veacul trecut — iritarea nedisimulată a lui Benedetto Croce, de pildă, pentru care retorica de tip clasic nu era decît o manieră de a consolida teoretic „acel mod de *a scrie prost* care înseamnă *a scrie bine* sau *a scrie după retorică*"[1]. Potrivit opiniei aceluiași autor, *categoriile retorice,* vizînd determinarea modurilor și a treptelor expresiei, „își dezvăluie nulitatea filosofică atunci cînd încearcă să se înfățișeze în definiții precise, fiindcă atunci, sau se învîrtesc în gol, sau cad în absurd"[2]. În ciuda violenței tonului, nu este totuși vorba de o condamnare fără posibilitate de revenire: subtitlul lucrării lui Croce, reluîndu-l pe acela al unei comunicări pe care a ținut-o, în 1900, la Academia Pontaniana din Napoli, sugerează ieșirea din impas, lasă să se întrevadă soluții în sensul înlocuirii spiritului dogmatic cu o atitudine reflexivă. Într-adevăr, Croce își propune tratarea esteticii ca „știință a expresiei și lingvistică generală", subtitlu cum nu se poate mai potrivit, întrucît, în viziunea filosofului italian, „știința artei și cea a limbajului, estetica și lingvistica, concepute ca științe propriu-zise, nu sînt două lu-

[1] *Estetica* (1901), vers. rom., Buc., Univers, 1972, p. 140.
[2] *Ibid.*

cruri distincte, ci unul și același lucru. Nu că ar exista o lingvistică specială; dar căutata știință pe care o studiem, lingvistica generală, *în ceea ce are ea reductibil la filosofie,* nu este altceva decît estetică. Cine se ocupă de lingvistica generală, adică de lingvistica filosofică, se ocupă de probleme estetice și invers. *Filosofia limbajului și filosofia artei sînt același lucru*"[3]. Pornind de la constatarea — convingerea — că „problemele pe care și le propune să le rezolve, greșelile în care s-a zbătut și se zbate lingvistica sînt aceleași care preocupă și încurcă respectiv estetica"[4], Benedetto Croce își propune, pe lîngă alte numeroase scopuri, revizuirea retoricii din perspectiva realității lingvistice. Tentativele de reabilitare prin lingvistică sînt însă ceva mai vechi. Imediat după apariția *Criticii rațiunii pure,* de pildă, s-a făcut simțit impulsul primit de cercetările consacrate relației dintre gîndire și cuvînt, dintre logică — unică — și limbaj — diversificat în mulțimea limbilor particulare. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, se vorbea mult despre limbă ca *organ al poeziei,* ca *organ al științei,* despre o *gramatică estetică* și o *gramatică logică* etc. Observațiile răzlețe făcute de Croce despre „formularea estetică a problemelor lingvistice", raportul gramatică/logică, judecată estetică și limbă model au mai curînd valoarea unor presentimente decît aceea a unor rezolvări; soluțiile aveau să vină mai tîrziu, pe măsură ce studiul sincronic — aspect ce avea să reducă distanțele — în lingvistică va asigura acumulările capabile să opereze cu instrumentele de investigație, ca revelatori ai unor latențe neidentificate încă. Astăzi, o relatare oricît de sumară a unora din cercetările întreprinse este suficientă pentru a furniza dovada de compatibilitate dintre lingvistică și retorică.

Într-un studiu demn de luat ca model[5], Jean Cohen declara, fără ocol, că lucrarea sa vrea să se înscrie printre încercările de a reînnoi vechea retorică folosindu-se de mijloacele puse la dispoziție de lingvistica modernă[6]; cercetarea lui este subordonată ideii de a găsi „un operator poetic general", a cărui existență devine posibilă din mo-

[3] *Id.*, p. 211.
[4] *Id.*, p. 212.
[5] *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966.
[6] *Op. cit.*, p. 49.

ment ce se admite postulatul că „figurile" au o natură asemănătoare; față de acest operator poetic general, figurile n-ar fi decît niște realizări particulare ce-și capătă identitatea după nivelul și funcția lingvistică în care se actualizează operatorul (de ex., rima = operator fonic, metafora = operator semantic, metrul = operator contrastiv etc).

Modalitatea de colaborare între lingvistică și retorică apare limpede examinînd rezultatele obținute în studierea unei zone limitate, extrasă din zona lui *elocutio:* zona amintită circumscrie *metonimia* și *metafora.* Examinarea acestora în legătură cu știința limbii impune, în primul rînd, valorificarea observațiilor lui Roman Jakobson[7] care, studiind afazia ca fenomen compatibil cu descrierea lingvistică, încearcă să stabilească aspectele limbajului afectate de această boală sau consecințele ei lingvistice. Se poate într-adevăr înlesni explicația regresiunii verbale, dacă se pornește de la considerarea celor două caracteristici ale funcționării limbajului: *selecția* și *combinarea,* tulburările de vorbire manifestîndu-se, în general, la nivelul capacității individului de a selecta și combina unitățile lingvistice. În cazurile normale, selecția se concretizează ca limbaj-obiect, combinarea ca metalimbaj. În dezvoltarea discursului, apar întotdeauna două linii semantice diferite: *similaritatea* (procesul metaforic) și *contiguitatea* (procesul metonimic), întrucît cele două linii semantice își găsesc expresia cea mai condensată fie ca metaforă fie ca metonimie. În cazurile de afazie, aceste procese, sau unul dintre ele, se află diminuate sau total blocate: tulburările de selecție antrenează suprimarea relațiilor de similaritate (se deteriorează operațiile metalingvistice, procesul metaforic; pentru a compensa deficiențele de selecție, bolnavul folosește metonimia), cele de combinare suprimă relația de contiguitate (procesul metonimic, se ajunge la un stil telegrafic, agramatismul este generalizat) prin alterarea capacității de a păstra ierarhia unităților lingvistice. Cele două procedee interesează lingvistica — și retorica —, evident, ca manifestări în cadrul normalității, cînd ele acționează concomitent: studierea atentă a fenomenului a permis constatare că,

[7] *Fundamentals of Language,* 1956, cf. *supra,* „Retorica la prezent".

sub influența modelelor culturale sau a personalității, prevalează, rînd pe rînd, cînd relația de similaritate (metafora) cînd cea de contiguitate (metonimia), felul în care sînt manipulate aceste două tipuri de conexiune determinînd caracteristicile așa-zisului stil personal.

Distincția operată de Jakobson, din dorința de a demonstra posibilitățile lingvisticii de a sprijini cercetările medicale, s-a dovedit fructuoasă în delimitarea metaforei și a metonimiei de către cercetătorii care au studiat metafora și metonimia pornind de la ideea imanenței lor, prezența în orice fel de discurs. Printre ei am vrea să-l cităm pe Albert Henry, medievist și stilistician, autorul unui foarte bine argumentat studiu consacrat celor două figuri[8], concludent pentru rentabilitatea metodelor lingvistice aplicate la explorarea unui domeniu „perimat": Albert Henry vede în retorică o schițare a unei lingvistici a expresivității, vechea retorică prefigurează, incontestabil, modul de a concepe lingvistica modernă: limbă/figuri de dicțiune, gîndire/figuri de gîndire, locutor/genuri. Desprinzîndu-se lucid de intuițiile — adesea juste — ale vechii retorici, A. Henry dă studiului său o solidă bază psiholingvistică. Definiția metonimiei se cristalizează treptat prin eliminarea trăsăturilor ce fac adesea să fie confundată cu sinecdoca, demonstrîndu-se, în cele din urmă, că metafora se sprijină pe noțiunea de *comprehensiune* logică, pe cînd sinecdoca o implică pe aceea de *extensiune*, opoziție binară care elimină riscul confuziei. Cu toate acestea, ambele figuri se înscriu în ordinul unor fenomene aflate în relație de contiguitate conceptuală, aceasta fiind proiecția abstractă a unei contiguități care poate exista anterior în realitatea materială, în cea psihică, sau în aceea care se stabilește, mai mult sau mai puțin întîmplător, între un element din realitatea materială și unul din lumea interioară a unui individ. În plan lingvistic, cele două figuri instituționalizează libertatea de mișcare a spiritului care, printr-un fel de proces de focalizare, se fixează asupra unui element reprezentativ pentru o situație dată, sau, traducînd în termeni lingvistici, în metonimie — căci despre ea este vorba în primul rînd —, intelectul focalizează unul din elementele cîmpului semic — exploatînd fie contiguitatea semică fie pe

[8] *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.

cea semantică fie pe cea conceptuală — și se servește de el pentru a desemna conceptul-entitate, adică obiectul observației sale. Prin urmare, metonimia, ca și sinecdoca de altfel, reprezintă realizarea lingvistică a unei contiguități; cele două figuri nu se deosebesc în plan logic, ci în planul aplicațiilor. Amendînd aserțiunile lui Roman Jakobson, Albert Henry susține că, în cele două cazuri de afazie semnalate de lingvistul american, dezagregarea nu afectează decît structurile de contiguitate — semantică, gramaticală sau contextuală.

Relația metonimie-metaforă se stabilește ușor dacă formulei „metafora este întrucîtva metonimie și metonimia este întrucîtva metaforă" i se recunoaște o valoare mai mare decît aceea a unei simple butade. Mărturisindu-și rezervele față de definiția dată îndeobște metaforei ca *similitudo brevior*, variantă combinatorie a comparației, raport de asemănare, reducere la reprezentare prin abstracțiune, — și sînt citați autorii retoricilor clasice, Bally, Ullmann, Morier, Esnault, Breton, Richards, Konrad, Todorov —, Albert Henry ia drept criteriu al definiției mecanismul de formare: ca și metonimia, metafora este o manifestare a comprehensiunii logice, este o reacție sensibilă, o intuiție nouă, o comunicare între imaginații; însă adevărata natură a metaforei, precum și mecanismul spiritual care-i dă naștere, trebuie căutate în caracterul ei de sinteză a unei duble metonimii — „este o suprapunere metonimică ce creează în discurs o sinonimie subiectivă"[9]: intelectul identifică, „suprapune", cîmpurile semantice ale unor termeni — doi — aparținînd unor cîmpuri asociative deosebite, uneori foarte depărtate, distanța dintre cîmpuri fiind în raport direct cu expresivitatea. În planul limbii, metafora se servește de semnul lingvistic ce desemnează întregul cîmp semic, deoarece, în enunț, ca să existe metaforă, substituirea este indispensabilă. Prin urmare, după Albert Henry, „figuri" nu pot fi decît cele de contiguitate: realizarea lor de primul grad constituie metonimia sau sinecdoca, iar cea de al doilea, metafora, aceasta din urmă caracterizîndu-se printr-o densitate semică superioară.

Trecînd de la nivelul teoretic al definirii conceptelor la acela practic al form(ul)ării lingvistice a acestor figuri,

[9] *Op. cit.*, p. 66.

la exprimarea dublei operații metonimice, Albert Henry se angajează într-un studiu morfologic introducînd în joc speciile și clasele gramaticii normative, întrucît aceasta pune în lumină „adevărata semnificație a cuvintelor arătînd în ce sens sînt folosite în discurs"[10]. Se ajunge astfel, cu mijloace banale, la o captivantă disecare a unităților discursului, cu atît mai seducătoare cu cît aceste figuri sînt date *în act*, în procesul lor de formare, determinate de constrîngerile realităților contextuale. Deși formularea metaforică depășește studiul expresiei pur gramaticale, intervenția semanticii fiind obligatorie, o astfel de analiză, întreprinsă, cum am văzut, cu mijloacele gramaticale curente[11], favorizează stabilirea unor cîmpuri metaforice — „Bildfeld" (H. Weinrich), „champ de figures" (Claudel) —, produs obiectiv și potențial aparținînd limbii ca instituție socială; prin intermediul acestor figuri, se trece de la sensul noțional la cel emoțional, conotația se substituie denotației; veșmîntul lingvistic este deosebit de important — este locul de manifestare a originalității — deoarece el acordă expresivitate substanței semantice; plasticitatea materialului limbii, creativitatea sistemului, prezintă o prodigioasă disponibilitate de combinare.

Examinarea structurii gramaticale a figurilor nu este însă un scop în sine; ea nu constituie decît preludiul la studierea adevăratelor modalități expresive deduse din relațiile contextuale ca reflectare a celor de concepție. Eficacitatea demersului retoric trebuie verificată la nivelul unei opere literare socotită ca o unitate conceptuală, ca un „organism suveran" în care „fondul" își găsește expresia nu numai în simpla lui transpunere lingvistică, ci și într-o țesătură meșteșugit creată prin combinarea diverșilor semnificanți, lingvistici sau de altă natură, căci totul *tinde* să aibă un sens, să *contribuie* la realizarea unui sens; în acest act, implicînd o multitudine de procedee, exploatarea funcțională a metonimiei și, mai ales, a metaforei, deține un rol notabil. Valoarea stilistică nu se judecă totuși la nivelul figurilor ci la cel al ansamblului, criteriul fiind distribuția și funcția acestor figuri în dezvoltarea tematică și alcătuirea operei ca sistem expre-

[10] Dumarsais, *Traité des Tropes*, Paris, 1730, p. 22.
[11] Christine Brooke-Rose, *A Grammar of metaphor*, London, 1958.

siv. O astfel de analiză atinge, de fapt, înseși fundamentele limbajului: semnul lingvistic, natura, valoarea lui, deci forma și substanța în același timp.

Abolind dogmatismul sterilizant al vechilor taxinomii, „reconsiderarea" retoricii cu metodele unei științe în care s-au operat mutații revoluționare devine pasionantă tocmai prin autorizația pe care o dau aceste metode oricărui cercetător — avizat ! — să-și exercite posibilitățile de analiză, de descoperire a elementelor specifice în măsură să confere fenomenelor capacitatea de a stabili identitatea artistică. Situațiile conjecturale — adesea prezente — nu traduc un impas ci, mai înainte de toate, forța maieutică a noilor proceduri.

Pentru retorică

Într-un interviu, apărut în numărul pe aprilie 1973 al revistei „Magazine littéraire", invitat să-și spună opinia despre ultima — pe atunci — sa carte[1] și să explice rolul terminologiei specifice pe care o folosește pentru denumirea diverselor aspecte aduse în discuție de această lucrare, Gérard Genette crede potrivit să lămurească, mai întîi, termenul de *presistematizare*, utilizat pentru a califica o operație la care sînt supuse acele fenomene — lăsate pînă atunci oarecum la o parte — reunite de el sub titulatura de „discursul povestirii", căruia îi consacră un foarte amplu studiu[2], și care se referă la modalitățile de îmbinare a formelor narative. De ce presistematizare? Fiindcă „se poate considera că această tentativă nu este decît o primă abordare de vreme ce, în fond, ea nu constituie decît un fel de retorică a povestirii, un inventar de figuri ale acesteia. Este un lucru pe care țin să-l subliniez: pînă acum, categoriile retoricii nu au fost aplicate povestirii în mod metodic sau măcar într-un mod cu adevărat pertinent. Și aceasta deoarece retorica nu s-a ocupat de categoriile narativului, preferînd să facă un in-

[1] *Figures III*, Paris, Seuil, 1973.
[2] *Op. cit.*, p. 67—267.

ventar de figuri fie ale discursului persuasiv fie ale discursului poetic, după care noi ne-am mulțumit să transpunem la discursul narativ un anumit număr de concepte împrumutate de la această retorică. În ceea ce mă privește, am încercat să elaborez o tehnologie, cu adevărat narativă, care să se aplice povestirii așa cum retorica clasică se aplică discursului persuasiv sau poetic".

Reținem prin urmare că demersul retoric este prezentat ca o metodă și ca un model totodată: cu acest dublu statut, retorica trebuie să-și dovedească dubla sa eficiență.

În concepția lui Genette, figura retorică are la bază tot clasica și mult controversata „deviație", dacă, într-un prim timp al demersului propus de el, ar trebui să se stabilească „un fel de normă statistică a ceea ce este povestirea 'neutră' care se află în gradul zero al retoricii narative" urmînd ca, prin referire la acest reper, să se fixeze dimensiunile diverselor ... deviații ale povestirii. Procedînd astfel, nu este vorba să se ajungă la rezultate identice cu cele la care ducea mînuirea vechii retorici, întrucît, inventarierea figurilor — investigarea retorică — nu constituie decît o etapă, printre primele, ce va permite înaintarea în acțiunea de definire a „specificității naratologice".

Într-o etapă ulterioară — marcată, poate, de un alt tip de studii —, se propune restrîngerea cîmpului de observație la cîteva din figurile retorice, impuse atenției cercetătorului prin frecvența și prin poziția lor exemplară, frecvență și poziție justificate de înseși caracterul limbajului. Sînt cunoscute constatările lui Roman Jakobson sau cele ale lui Albert Henry consacrate metaforei și metonimiei, precum și încercarea de a da o gramatică metaforei făcută de Christine Brooke-Rose[3]. Acelorași tropi, dar dintr-o perspectivă în primul rînd lingvistică, le este consacrat studiul lui Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*[4], în care se construiește o teorie semantică promițător deschisă unei abordări structurale. Concluziile sînt apropiate de punctul de vedere al lui Jakobson, mai ales în ceea ce privește metafora și activitatea de selecție a limbajului. Această

[3] Cf. *supra*, „De ce retorica?".
[4] Paris, Larousse, 1973.

întîlnire a concepțiilor i-a impus lui Le Guern studierea — fie și numai complementară — a metonimiei, confruntarea celor două mecanisme ducînd, manifest și ușor de verificat, la o mai bună definire a fiecăruia dintre ele. După ce izolează fenomenele legate de procesul metonimic, Le Guern precizează natura metaforei încercînd să determine ceea ce o distinge de alte fapte de limbă care, ca și aceasta, se sprijină pe o relație de similaritate: simbolul, sinestezia, comparația. Problema motivării celor doi tropi constituie punctul de plecare pentru o reflecțiune asupra celor două procese semantice pe axa diacronică și furnizează sugestii practice pentru studiul lor stilistic.

Printre tentativele de a argumenta avantajele retoricii trebuie citată — pentru optica sa foarte particulară — *Poetica matematică* a profesorului Solomon Marcus[5]. Capitolul V este intitulat „Figurile poetice" — retorice —; tradițional, „figurile" sînt pentru autor „abateri" de la limbajul științific, denotativ, sinonim cu norma, identificare cu valoare de ipoteză de lucru mai curînd decît de dat indiscutabil. Printre diversele figuri, clasificabile din multiple puncte de vedere, Solomon Marcus examinează „cu precădere, metafora și metonimia ca figuri de nivel lexical cu gradul cel mai înalt de frecvență"; se propun cîteva metode, împrumutate matematicii, care permit investigarea unui mare număr de figuri, precum și diverse tipuri de măsurare a deviațiilor semantice paradigmatice și sintagmatice. La nivel sintactic, figurile retorice au ca termen de referință o anumită situație globală, de obicei de natură statistică, fapt ce impune studiul unor devieri probabiliste și informaționale, ceea ce se și face, de altfel, în capitolul al șaselea.

Matematicianul nu rezolvă problemele poeticii dar, oferind o metodă de analiză și evaluare, accelerează progresele. Subordonîndu-și cercetarea acestui scop, Solomon Marcus propune o serie de studii care, „fără a fi matematizate, ne aduc (. . .) în imediata apropiere a procesului de matematizare"[6]. O mare parte din aceste studii se

[5] București, Ed. Acad. R.S.R., 1970.
[6] *Op. cit.*, p. 6.

îndreaptă „spre acele modelări structurale prematematice care pregătesc totdeauna matematizarea unei științe“[7].

Elaborările teoretice sînt urmate sau însoțite de „ilustrații“, experiențe sau exerciții care permit să se vorbească de o *retorică aplicată*. Pornind de la diverse cîmpuri strict delimitate, se ajunge la constituirea unor *retorici particulare* a căror existență validează, confirmă capacitatea acestui tip de demers de a releva o dimensiune esențială a oricărui act de semnificare. Re-explorarea retoricii este dictată de necesitatea de a construi instrumente adecvate pentru descrierea discursului literar, ea oferă — dacă nu întotdeauna soluții — sugestii ce deschid căi pe care se angajează o cercetare urmărind, ca și străvechea disciplină, analiza imanentă a limbajului. Trecîndu-și curînd examenele de oportunitate, metoda retorică poate fi judecată în termeni de eficacitate. Studii literare din cele mai consultate se situează în aria ei. Sînt invocați și evocați Dumarsais și Fontanier, apar tentative de delimitare a domeniului retoric pentru a-l face coextensiv cu sistemul limbii, se verifică pertinența prin destructurarea și restructurarea procedurilor specifice — o „mișcare“ vastă, cu implicații și complicații numeroase, preocupată să pună în lumină noutatea pe care o capătă retorica într-un cadru conceptual schimbat. Manierismul științific și excesele terminologice sînt fără importanță.

Interesul pentru retorică sporește pe măsură ce desfășurările ei anterioare sînt aduse în actualitate și sînt valorificate, cu precădere, în elaborarea științei literaturii, a poeticii, a unei teorii generale al cărei obiect, prin extinderea perspectivei relaționale și structurale, nu este atît „realul“ cît totalitatea „virtualului“ literar, a diverselor manifestări posibile ale discursului[8]. Colaborînd la edificarea științei literaturii, retorica acționează, de fapt, în sensul indicat de statutul ei de estetică a generalului; clasicismul francez cerea operelor de artă să redea nu ceea ce este real ci ceea ce este verosimil, acesta fiind socotit ca cea dintîi condiție a generalului. Acestei doctrine îi corespunde, pe planul formal al organizării

[7] *Ibid.*

[8] Gérard Genette, „Critique et poétique“, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 10—11.

discursive, doctrina retoricii: retoricul este inerent oricărui fel de discurs, el nu este doar ipostaza artistică a discursului persuasiv. În veacul Luminilor, retorica a supraviețuit tocmai datorită aspectului care face din ea o poetică, deoarece, ca artă a organizării discursului literar, secolul al XVII-lea făcuse din retorică o strategie menită să demonstreze autarhia rațiunii: potrivit unui ideal de factură stoică, retorica nu mai este arta de a *exprima* pasiunile, ci arta de a le *stăpîni*[9]. Această deplasare a obiectului poate explica și justifica ostilitatea romantismului care, fără să mai facă vreo distincție, refuză global retorica.

Astăzi, retorica este postulată în dubla ei calitate — tehnică și viziune — din motive care, am putea spune, se dezvăluie pe măsură ce se extinde domeniul de aplicare. Extinderea domeniului, rezultat și dovadă ale unor indiscutabile reușite, atestă compatibilitatea cu știința-literaturii-ca-teorie-ce-exclude-imixtiunile-extratextuale și, într-o anumită fază a analizei, face abstracție de autor: opera nu este operă (literară) decît în măsura în care trimite la ea însăși, scria Roland Barthes într-un moment cînd se credea că afirmarea adevărului comportă unele excese[10]. Limbajul are, ca și matematicile, virtute structurantă: „Toate sistemele sînt posibile în literatura pură; opera este mereu aceeași, este o metodă, nimic (nimic!) decît o metodă. Verificarea, în real, și în actual, este treaba fizicii — adică a cititorului“[11]. Lectura este revelatorul sensului. Aici intervine critica, deoarece ea este lectură și re-creație. O astfel de critică, ce creează interpretînd, ne apropie de retorică, ea însăși explicație și creație[12]. În critica mai mult sau mai puțin structuralistă, retorica s-a bucurat de un credit care-i asigura un loc privilegiat. Barthes vedea în ea „planul general al limbajului comun tuturor genurilor de discurs“, indiferent de structurarea lor formală; retorica este chiar propusă pentru a înlocui termenul *poetică*, ambiguu întrucît pre-

[9] Cf. Kibedi Varga, ***Rhétorique et littérature***, Paris, Didier, 1970.

[10] "Écrivains et écrivants", in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147—154.

[11] K. Varga, *op. cit.*, p. 131—132.

[12] G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 23—42.

zintă riscul limitării la poezie[13]. Pentru Todorov, retorica este știința vorbirii sau a discursului, întocmai ca pentru vechii retori care vedeau în ea „arta de a vorbi". Ca atare, ea ar trebui să fie o ramură a lingvisticii generale, așa cum este concepută aceasta de Saussure[14]. Pentru a cerceta discursul, „orice fel de discurs", ieșirea din limitele literaturii este imperativul ce condiționează adevărata ei cunoaștere. Teoria discursului are antecedente care trebuie fructificate: „Cel dintîi pas în această direcție ar fi să ne dăm seama că teoria discursului a mai fost întîlnită (...). Istoria teoriilor discursului prezintă (...) o dublă dificultate: există două tradiții distincte, nu numai una; dar natura adevăratului lor obiect nu a fost întotdeauna limpede. Aceste două tradiții se numesc *retorică* și *hermeneutică*, și se opun una alteia ca o teorie a producției și o teorie a înțelegerii (a receptării)"[15]. Apropierea dintre cadrele conceptuale ale celor două discipline este înlesnită de obiectul lor comun: *discursul*, socotit în el însuși, nu din perspectiva emițătorului sau din aceea a receptorului. Distincția făcută de Emile Benveniste între *limbaj* și *discurs*[16], între teoria discursului (retorică, hermeneutică) și lingvistică, se recomandă ca un principiu fundamental al științei literaturii. Obiectul lingvisticii este fraza, cel al retoricii, discursul, scrie Dan Sperber, făcînd cîteva precizări cu valoare operatorie pentru delimitarea domeniului propriu celor două discipline[17].

Concepînd retorica nu numai ca tehnică și arsenal taxinomic, ci, mai ales, ca demers cognitiv, o teorie a literaturii bazată pe — sau colaborînd cu — ea cere, inevitabil, implicarea semioticii și a teoriei cunoașterii. Prin intervenția acestora, știința literaturii va fi, probabil, o retorică îmbogățită, adaptată necesității de a explica toate

[13] Roland Barthes „L'Analyse rhétorique", in *Littérature et société*, Bruxelles, Ed. de l'Institut de Sociologie, 1964, p. 31.

[14] Tzvetan Todorov, „Les registres de la parole", in *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1967, p. 265.

[15] Tzvetan Todorov, *Poétique*, 23, 1975, p. 289.

[16] „L'appareil formel de l'énonciation", in *Langages*, 17, 1970, p. 12—18, reluat în *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974.

[17] „Rudiments de rhétorique cognitive", in *Poétique*, 23, 1975, p. 389—415.

structurile operei literare și funcționarea discursului ca loc de revelare a dublei modalități de manifestare a sensului: sistem de semne și/sau sistem de simboluri[18]. Se va ajunge astfel la stabilirea raportului dintre denotație și conotație, transparență și opacitate, cunoaștere și interpretare, adunate într-un sistem unic.

•

Admițînd omniprezența retoricului — prin *figuri* — admitem implicit că retorica dă posibilitatea descrierii complete a limbii socotită ca structură biplană. Deși nu în aceeași măsură, organizarea formală și funcționarea semantică, deci întregul material al limbii, a fost îndelung examinat, identificat, definit, clasificat, însă adoptarea demersului retoric presupune o operație de selecție, de redefinire și precizare a unor concepte fundamentale. Unul dintre acestea este, fără îndoială, *discursul* — ca spațiu de manifestare a retoricului sau ca obiect al retoricii. Definirea discursului este indispensabilă într-o perspectivă care face din acesta locul de funcționare a conotației, iar din conotație *unicul obiect* susceptibil de o descriere semiotică[19]. Condiția exclusiv transfrastică a discursului trebuie regîndită ținînd seama de identitatea discurs-enunț-vorbire, propusă de mulți teoreticieni, și de definirea enunțului și a vorbirii în afara oricăror implicații cantitative. Pentru a preveni sau elimina intervenția acestora, este preferabilă o definiție în care discursul apare ca o combinatorie de semne potrivit regulilor codului, organizarea materialului limbii respectînd „modul de întrebuințare" ce îi este specific[20]. Examinarea discursurilor propuse și admise „ca literare" va permite, prin inducție, desprinderea unor reguli ale „limbii literare", ale unui cod *altul*, care se adaugă sau se suprapune codului limbii obișnuite: un *alt* limbaj, numit, de o foarte veche tradiție, *cod retoric;* identificarea lui

[18] Tzvetan Todorov, „Introduction à la symbolique", in *Poétique*, 11, 1973, p. 273—309.

[19] Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, Paris, Gontran, 1964, și „La linguistique du discours", in *Signe-Langue-Culture*, La Haye, Mouton, 1970, p. 580—589.

[20] Eric Buyssens, *Les langages et le discours*, Bruxelles, Lebègue, 1943, p. 30—31.

subliniază pertinența definirii literaturii ca „limbaj în sînul limbii". Orice cercetare pentru care literatura este un mod specific de folosire a limbajului trebuie să ajungă la stabilirea unui astfel de cod. Acesta este o *gramatică* alcătuită — ca orice gramatică — dintr-o taxinomie (=morfologie), care descrie unitățile de semnificație, și o sintaxă, care prezintă regulile urmate de elementele taxinomiei pentru a realiza „semnificanța". Codul retoric își manifestă specificitatea sub trăsături care, adesea, contrariază limbajul obișnuit și care sînt garanții ale diferenței: transparenței limbajului referențial el îi opune opacitatea, ambiguitatea; creativitatea își găsește, nu rareori, cîmpul de desfășurare mai întîi în codul retoric, regulile acestuia sînt supuse unei perpetue contestări/reacreditări determinată de eficacitatea estetică profund aservită unor imperative ce țin de fluctuațiile gustului public; constrîngerile contextuale sînt adesea mai severe în codul retoric decît în cel al comunicării cotidiene unde semioticul este, de foarte multe ori, în raport, dacă nu de omologie, cel puțin de strictă determinare cu semanticul etc.

Figura — concept central —, deși funcționează datorită capacității de suscitare a unor idei secundare, este consacrată ca atare, ca figură, de către uzaj; aceasta înseamnă o poziție obiectivă, un dat neinterpretabil, comparabil cu unitățile elementare din descrierea științifică. Dacă — așa cum se susține — *limbajul nu este decît figurat*, putem da acestui nivel numele de nivel semiotic, cel care atestă apartenența la codul retoric; în cadrul funcționării discursive, figura suferă un proces real de semantizare, reverberînd asupra contextului condiția ei de revelator de conotații. Studiul particularităților codului retoric ar putea fi asumat, de pildă, de către stilistică, aptă să examineze atît ontologia cît și axiologia textului.

Funcționarea figurii în discurs este, cum spuneam, o semantizare, mai curînd, o re-semantizare: în figură, printr-un proces de motivare internă, de abolire sau de reducere a distanței dintre semnificant și semnificat, semnul devine simbolul unei semantici anterioare. Tot astfel, printr-un fel de de-figuralizare, prin uzaj sau, mai exact, prin uzură, prin dispariția motivației din mentalitatea locutorilor, simbolul redevine semn: discursul poetic se

prezintă ca o structură de planuri în care relațiile de semnificație și cele de simbolizare participă la un joc complex pe care priceperea descriptorului îl va analiza ca modalitate *sine qua non* a funcționării mesajului literar. Cititorul va putea aprecia operativitatea practică imediată a unui limbaj adecvat, un limbaj care, bazîndu-se pe izomorfismul dintre planul expresiei și cel al conținutului, caută să se apropie de „strigătul originar"[21], un limbaj care se confundă cu adevărul sau cu realitatea lucrurilor: ambiguitatea inițială este abandonată, locul ei este luat de transparență, limbajul literar, codul retoric, se schimbă în contrariul său, literatura se deschide asupra lumii, ea participă direct la un proces cognitiv. În realizarea acestui program, retorica are un rol eminent. Trecutul ei o recomandă, în primul rînd, ca cercetare a textului desprinsă de ontologia autorului, retorica s-ar putea deci dovedi un auxiliar neprețuit în elaborarea unei poetici definită ca „activitate ce se ocupă de tot ceea ce are legătură cu creația sau cu alcătuirea de lucrări pentru care limbajul este substanță și instrument"[22].

Semnificarea figurală

„Torniamo all'antico, sara un progresso."

1. Momentul în care trebuia semnalată actualitatea retoricii a fost cu siguranță depășit: această actualitate — eficacitate operațională — este obiectul unui consens, iar „noua retorică", prin participarea hotărîtoare la elaborarea științei literaturii, demonstrează acum oportunitatea actului anterior. Retorica are capacitatea de a împrumuta cercetării literare una din dimensiunile caracteristice științei, dimensiunea istorică, aptă de a autoriza inferențele și extrapolările în numele unei experiențe care ratifică sau respinge diferitele aspecte pe care le poate

[21] Algirdas-Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 279.
[22] Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 291.

căpăta un demers epistemologic[1]. Această capacitate de a testa pertinența menține în actualitate istoria retoricii. Re-consultarea ei este legitimată — sau impusă — de necesitatea de consolidare prin referirea la o instanță cu rol docimologic evident. Acesta este unul din raporturile — multiple, dar poate încă insuficient precizate — pe care cercetarea literară actuală le întreține cu istoria retoricii. În cadrul unei astfel de „întoarceri", întîlnirea cu Dumarsais este inevitabilă. Lipsa lui de originalitate — atît de frecvent reproșată — poate fi un mod de a-l semnala ca factor de continuitate. Tratatul *Despre Tropi*[2]

[1] Concepută „în primul rînd ca limbaj", „ca limbaj în sînul limbii", literatura își găsește în retorică un instrument de investigare dintre cele mai adecvate: „... Retorica nu se ocupă de adevăr sau de lucruri în sine ci doar de limbaj care, îndeobște, ne servește să exprimăm, mai mult sau mai puțin fericit, aceste lucruri și acest adevăr; nu de spirit se ocupă ea, ci doar de materialul expresiei (...). Retorica nu se ocupă de corespondențele naturale, ci de metafore; ea nu caută opoziția dintre contrarii și nici identitatea lor, ci doar antiteza". (Jean Paulhan, „Traité des figures", in Dumarsais, *Traité des Tropes,* Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 320—321).

Colaborînd la edificarea științei literaturii, retorica acționează în sensul indicat de statutul ei de estetică a generalului (Cf. *supra,* „Pentru retorică"). Compatibilitatea dintre retorică și știința literaturii este atestată de extinderea domeniului de validitate a celei dintîi. Situarea analizei în spațiul lecturii subliniază dubla funcție, hermeneutică și poietică, a cercetătorului: demersul acestuia se asimilează demersului retoric. Adevărata cunoaștere a literaturii este condiționată de „ieșirea din limitele literaturii", iar acest lucru se poate realiza dacă va fi fructificată dubla tradiție a teoriei discursului: retorica și hermeneutica (T. Todorov, *Poétique,* 23, 1975, p. 289, „Présentation" la acest număr alcătuit pe tema *retorică și hermeneutică).*

[2] Tratatul *Despre Tropi* lasă uneori impresia că este dezvoltarea unor retorici din antichitate: de pildă, cartea VIII, amintește prea bine cap. 6, „Despre Tropi", din *Arta Oratorică* de Quintilian). Dumarsais a exploatat, fără nici o îndoială, un mare număr de surse: *De oratore* de Cicero, *Commentariorum rhetoricorum,* libri VI, de Vossius, *De verborum significatione,* libri XX, de Festus, sau lucrarea contemporanului Rollin, *La manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres* (1726). Comparat cu modelele sale, tratatul lui Dumarsais este mai modern deoarece nu se mărginește să inventarieze schimbările de sens, el încearcă să explice și cum se produc ele. Sub acest raport, în ciuda imperfecțiunilor ei, lucrarea lui Dumarsais este primul tratat de semantică.

S-a spus adesea că Dumarsais a fost reprezentantul cel mai ilustru al gramaticii filosofice din secolul al XVIII-lea; el era

este incomplet, criteriile pe care se întemeiază definițiile sînt neconcludente, clasificările abia schițate, construcția lucrării lipsită de fermitate, faptele prezentate poartă marca unui supărător eclectism ... etc., însă valoarea lui nu poate fi tăgăduită deoarece el oferă a) sinteza elementelor ce s-au verificat ca trăsături definitorii ale figurilor, b) coordonatele ce fac posibilă extinderea cadrului în care este recunoscută manifestarea figurală, c) rudimentele unor fenomene care astăzi caracterizează — ca principii — adevărate teorii lingvistice. Aceste cîteva aspecte organizează paginile ce urmează, și care își propun să pregătească lectura *Tropilor.* Chestiunea centrală — analiza figurilor și a tropilor — este însoțită de considerații privind aspecte secundare, dar indispensabile într-o strategie maieutică: tratatul *Despre Tropi* fusese conceput ca un "livre du maître", destinație care poate explica atît meritele cît și păcatele lui.

2. Tropii sînt „figuri de cuvinte": ei rezultă din diversificarea semnificatului, drept care s-ar putea spune că tropii sînt figuri de semnificație. Cuvintele fac obiectul întregii materii a gramaticii[3], care le examinează, rînd pe rînd, după ipostaza lor în manifestarea lingvistică: partea care studiază „diferitele sensuri în care este folosit un același cuvînt într-o aceeași limbă"[4] alcătuiește obiectul tratatului *Despre Tropi.* Potrivit unei concepții ale cărei origini pot fi recunoscute în cea mai îndepărtată antichitate și care va fi transmisă de filosofia scolastică și împărtășită de cea raționalistă, cuvintele sînt definite ca „semne ale gîndurilor noastre"[5]; multiplicarea

produsul desăvîrșit al filosofiei scolastice și al filosofiei carteziene. Această formație transpare în mod permanent deoarece demersul semantic, dominant în volumul de care ne ocupăm, are fundamente filosofice care amintesc cele două surse; tot aici trebuie căutată cauza erorilor logice și lingvistice din doctrina lui Dumarsais. O analiză deosebit de solidă a acestei doctrine se găsește în Gunvor Sahlin, *C. C. Dumarsais et son rôle dans l'évolution de la grammaire générale,* Paris, PUF, 1928.

[3] „Despre cuvinte nu se poate spune nimic care să nu poată intra în vreunul din aceste șapte articole [ale gramaticii]." *(Tropi,* p. 2).

[4] *Tropi,* p. 2.

[5] *Ibid.*

semnificaţilor este rezultatul apariţiei ideilor accesorii[6]: „Obiectele care fac impresie asupra noastră sînt întotdeauna însoţite de diferite circumstanţe care ne izbesc şi cu ajutorul cărora desemnăm adesea fie înseşi obiectele pe care doar le-au însoţit, fie pe acelea a căror amintire o trezesc"[7]. Atunci apar semnele situaţionale, identificate chiar de către stoici sau de către scolastici. Datorită acestei posibilităţi de multiplă desemnare, textul poate cunoaşte o organizare semantică foarte complexă; recunoaşterea diferitelor planuri de semnificaţie se face pe baza a) unei determinări obiective: polisemantismul cuvintelor consacrat de uzaj şi b) a unei determinări subiective: capacitatea de decriptare proprie cititorului chemat să interpreteze un text poliizotopic.

Polisemantismul cuvintelor, această coexistenţă între „sensul literal şi sensul spiritual"[8], confirmă ipoteza convenţională privitoare la natura relaţiei dintre semnificant şi semnificat. Acelaşi fapt este confirmat de pluralitatea denumirilor date unei aceleiaşi figuri, adică unui aceluiaşi semnificat, întrucît „numele acestor specii de figuri sînt arbitrare"[9] şi „la urma urmei, numele nu schimbă întru nimic lucrul"[10], sau „este unul din acele cazuri cînd putem spune că numele nu are nimic de a face cu lucrul"[11].

Mai puţin limpede este concluzia ce se poate trage din speculaţiile privind relaţia dintre sentimentele suscitate de realitatea preexistentă şi cuvinte[12]; în aceste speculaţii ar putea să se întrevadă ideea unui raport de motivaţie — imediatizată? —, însă formulările sînt departe de a avea factura asertorică întîlnită, de pildă, la scolastici. Orice concluzie riscă să fie precipitată şi, prin urmare, să falsifice teoria (?) lui Dumarsais.

[6] "Car signifier, dans un son prononcé ou écrit, n'est autre chose qu'exciter une idée liée à ce son dans esprit en frappant nos oreilles ou nos yeux. Or il arrive souvent qu'un mot, outre l'idée principale que l'on regarde comme la signification propre de ce mot, excite plusieurs autres idées qu'on peut appeller accessoires auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression." (Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, p. 130). Cf. *supra*, „Manifestarea simbolică din perspectivă carteziană".

[7] *Tropi*, p. 20.

[8] *Id.*, p. 166—167.

[9] *Id.*, p. 145.

[10] *Id.*, p. 146.

[11] Articolul FIGURA, p. 11.

3. Cum semnifică termenii unei limbi? *Numai* în organizarea discursivă: „Cunoaşterea propoziţiunii şi a perioadei, ca fiind compuse din cuvinte ale căror terminaţii şi rînduire le fac să semnifice ceea ce urmărim noi să semnifice"[13]; „gramatica face să se priceapă adevărata semnificaţie a cuvintelor şi în ce sens sînt ele folosite în discurs"[14]; „fiecare cuvînt are o anumită semnificaţie în discurs; altfel nu ar însemna nimic"[15]. Pentru a ne putea exprima cu precizie gîndurile este necesară o bună „cunoaştere a diferitelor sensuri în care este folosit un acelaşi cuvînt într-o aceeaşi limbă"[16]. Sensul cunoaşte, aşadar, o dublă ipostază: un sens potenţial şi unul relevat. Nivelul potenţial este cel pe care teoriile actuale[17] îl numesc semiotic; el este criteriul de apartenenţă a unui semn la un sistem. Sensul revelat este nivelul semantic, instanţa de testare a apartenenţei. Cele două planuri nu sînt neapărat izomorfe. Dumarsais sugerează aceste idei[18], însă succesorii lui, de pildă Nicolas Beauzée sau Pierre Fontanier, au fost mult mai expliciţi[19]. Ca artă[20], gra-

[12] *Tropi*, p. 24.

[13] *Id.*, p. 2.

[14] *Id.*, p. 16.

[15] *Id.*, p. 154.

[16] *Id.*, p. 2.

[17] De exemplu, Emile Benveniste: „Sémiologie de la langue" (1969), in *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Flammarion, 1974, p. 43—66.

[18] *Tropi*, p. 22.

[19] Nicolaes Beauzée *(Grammaire générale, 1767)* distingea în cuvînt *semnificaţia* (sensul fundamental), *accepţia* (aspectele semnificaţiei fundamentale sau sensul în virtualitate) şi *sensul* (semantica termenilor conferită de organizarea frastică). *Sensul* (realitatea empirică) este derivat din *semnificaţie* (structura abstractă) prin analogie (similaritate? metaforă?) sau conexiune (contiguitate? metonimie?). Semantica presupune, prin urmare, două nivele inconfundabile: lingvistic (semnificaţia) şi discursiv (sensul). Ideea a fost reluată de Fontanier *(Figures du discours)*, care distinge *semnificaţia* de *sens* după cum locutorul este eliminat sau implicat: semnificaţia este lingvistică (sensul virtual, cuvîntul ca semn), sensul este psihologic (efectul cuvîntului asupra celor care îl folosesc).

Din ambele concepţii, se desprinde concluzia (întîlnită la numeroşi teoreticieni) că orice frază reală este figurată deoarece ea se desprinde, se depărtează de un model teoretic, de o structură abstractă: sensul nu este, aşadar, decît tropologic.

[20] Cf. *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler* sau *Grammaire de Port-Royal.*

matica își poate găsi în retorică domeniul de elecțiune. Discriminarea între sensul lexical și sensul gramatical nu poate avea decît un interes operațional, deoarece realitatea limbii o refuză: aceasta nu cunoaște decît manifestarea semantică a semnificației, aceea a semnului în relație. Tropii fac parte din această fenomenologie a limbii: „nu se află nimic mai firesc, mai obișnuit și mai răspîndit decît figurile în limbajul oamenilor. (...) în Hală, într-o zi de tîrg, se fac mai multe figuri decît se fac zile de-a rîndul prin adunările academice. Drept care, nu poate fi vorba ca Figurile să se depărteze de limbajul obișnuit al oamenilor; dimpotrivă, vorbirea fără Figuri s-ar depărta de acesta, de cumva ar fi cu putință să se facă un discurs în care să nu se afle decît expresii nefigurate"[21]. Imanența retoricii nu mai trebuie demonstrată; inventarul tropilor trebuie pornit de la inventarul cuvintelor folosite în funcție referențială; teoretic, fiecare cuvînt este generator de sensuri figurate, iar frecvența în discurs este determinată tocmai de această capacitate de a da naștere unor sensuri figurate[22].

4. Funcționarea figurilor trebuie să se supună cîtorva servituți. Cele mai importante sînt: rațiunea, uzajul și măsura ("bienséance", "convenance").

4.1. Orice figură trebuie să fie validată în plan logic: „antiteza nu este pe placul rațiunii"[23] scrie Dumarsais; „antiteză" înseamnă „împotriva adevărului", ea este respinsă de rațiune deoarece, ca și eufemismul sau ironia, nu poate participa la cunoașterea imediată a adevărului. Atitudinea lui Dumarsais are o explicație raționalistă[24]: a doua jumătate a secolului clasic a cunoscut o adevărată mișcare îndreptată împotriva „sensului transpus" al cuvintelor; uzajul nu putea admite decît ceea ce nu se împotrivea rațiunii[25]: obsesia preciziei semantice capătă una din manifestările ei majore în campania împotriva desemnării ambigue. Chiar de la primele ei intervenții[26] în viața culturală, Academia se va dovedi foarte severă în această privință, iar autoritatea ei va determina o nouă orientare în purismul caracteristic esteticii lingvistice a epocii: principiul selecției va fi consolidat de rațiune. Nesocotind condiția definitorie a discursului literar, ambiguitatea, teoreticienii își propun eliminarea expresiilor cu valoare de evocare, a procedeelor ce provoacă multiplicarea mesajelor etc. Desăvîrșirea purității semantice, constatată către sfîrșitul secolului de către unul din pontifii purismului, înregistrează, de bună seamă, triumful unei doctrine, dar ea poate fi și motiv de nostalgie[27]. Situația va deveni stingheritoare pentru creația artistică, protestele se vor face auzite chiar și în adunările Academiei[28]: necesitatea unei noi concepții despre limba literaturii devine evidentă, iar realizarea anticipează teoriile.

Dumarsais preia principiul și îl aplică, abil, tocmai limbajului figurat — omniprezent —, atribuind implicit acestuia un rol în activitatea intelectuală (în gîndire și în cunoaștere). Extinderea ariei de acțiune a logicii este, fără îndoială, ecoul teoriei despre paralelismul logico-gramatical, reafirmat și acreditat, în numele universalității gîndirii, de filosofii de la Port-Royal[29]. Analiza logică

[21] *Tropi*, p. 6—7.
[22] Id., p. 27.
[23] Id., p. 123.
[24] „... pour les figures et les ornements on n'en a toujours que trops. Ainsi tout consiste presque à s'éloigner de certaines mauvaises manières d'écrire et de parler, et surtout d'un style artificiel et rhétoricien composé de pensées fausses et hyperboliques et de figures forcées, qui est le plus grand de tous les vices. (...) Le chapitre dernier de la première partie [de la LOGIQUE] en faisant voir la nature du style figuré, apprend en même temps l'usage que l'on doit faire et découvre la vraie règle par laquelle on doit descerner les bonnes et les mauvaises figures." (A. Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, p. 50).
[25] Le Père Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), Le Gallois de Grimarest, *Discours sur l'usage dans la langue française* (1704) etc.
[26] 1637, *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid*, redactate de Jean Chapelin.
[27] Făcînd bilanțul acestor acțiuni, Dominique Bouhours constata: "Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût".
[28] "Notre langue manque d'un grand nombre de mots et de phrases: il me semble même qu'on l'a gênée et appauvrie, depuis environ cent ans, en voulant la purifier." (Fénelon, *Lettre à l'Académie*, 1714).
[29] Charles Serrus, *Le parallélisme logico-grammatical*, Paris, Félix Alcan, 1933. Cf. *supra*, „Manifestarea simbolică din perspectivă carteziană".

intervine și legitimează dihotomiile absolut/relativ, selectiv/distributiv, activ/pasiv[30], particular/general, real/abstract[31], tot atîtea ipostaze ale sensului. Același tip de argumentație este folosit pentru a explica formarea conceptelor („idei exemplare") și comunicarea lor datorită funcțiilor limbajului. Cazul particular al tropilor este ilustrativ pentru un proces epistemic fundamental: „Numele care se dau tropilor, adică figurilor despre care am vorbit, nu reprezintă ceva real; nu există vreo ființă, vreo substanță care să fie metaforă sau metonimie; diferitele expresii metaforice și celelalte feluri de a vorbi figurat au împins pe maeștrii artei să inventeze termenul *metaforă* și celelalte nume ale figurilor: prin aceasta ei reduc la o specie, la o clasă particulară expresiile care au ceva asemănător între ele și, datorită acestui raport de asemănare, ele sînt adunate într-o anumită figură, adică într-un același fel de a ne exprima ideile: toate expresiile metaforice sînt cuprinse în metaforă; prin urmare, ideea de metaforă nu reprezintă nici o expresie metaforică particulară, ci doar un fel de idee generală pe care oamenii și-au făcut-o pentru a reduce la o clasă anumite expresii figurate aparținînd aceleiași specii; aceasta introduce ordine și limpezime în ideile noastre și face discursul mai scurt"[32].

4.2. Rațiunea și uzajul erau cele două coordonate caracteristice vieții intelectuale a veacului clasic[33]. Ratificarea tropilor, a limbajului în general, de către uzaj este o exigență pe care Dumarsais o amintește stăruitor. „Extensiunile" semantice trebuie să fie încuviințate de uzaj, „acest tiran al limbilor"[34]: „să nu se creadă [. . .] că ne este îngăduit să luăm oricum un nume în locul altuia, fie prin metonimie, fie prin sinecdocă: trebuie, repet, ca expresiile figurate să fie autorizate de uzaj (. . .); nu orice parte poate fi luată în locul întregului și nu orice nume generic poate fi luat pentru o specie particulară, sau orice nume de specie pentru gen: numai uzajul dă,

[30] *Tropi*, p. 155.
[31] *Id.*, p. 187—193.
[32] *Id.*, p. 188—189.
[33] Michel Foucault, „Prefață" la *Grammaire de Port-Royal*, Paris, républications Paulet, 1969, Cf. *supra* „Autoritatea protectoare".
[34] *Tropi*, p. 201.

după cum vrea el, acest privilegiu unui cuvînt mai curînd decît altuia"[35].

4.5. Corolarul uzajului este ideea de măsură, un alt aspect activ al moștenirii carteziene. În partea a treia a *Discursului despre metodă*, Descartes face apologia moderației[36]: ideile cuprinse aici constituie baza teoretică a multinvocatei „bienséance", strîns asociată de estetica vremii.

„Măsura" trebuie să ghideze formarea figurilor, dozarea lor în discurs, precum și adecvarea lor la subiect. Recomandația este întîlnită la toți retorii din secolul al XVIII-lea francez. Abatele Mallet, de pildă, care semnează în *Enciclopedie* articolele privitoare la retorică, îi reproșează lui Fléchier abuzul de antiteze. Reproșul este formulat în numele preciziei sensului care se ambiguizează sau se alterează. Adept al acelorași principii, Dumarsais sancționează excesul: „În orice gen, nu este nimic mai ridicol decît afectarea și ignorarea a ceea ce se cuvine"[37].

Abuzul de figuri este resursa spiritelor mărunte care scriu pentru cei de rînd[38]; abundența figurală este aspirația unei estetici revolute, a unui manierism care preconiza ca virtuozitate ceea ce o altă estetică va respinge ca exhibiționism lingvistic.

Folosirea figurilor va fi făcută cu circumspecție[39], iar acolo unde criteriile lipsesc, „bunul simț" va exercita o necesară cenzură: „Figurile trebuie să vină, ca să zicem așa, de la sine; ele trebuie să se nască din subiect și să vină firesc în minte (. . .): dacă se umblă mult după ele, sînt neplăcute, uimesc și adesea stîrnesc rîsul prin asocierea ciudată a unor idei care nu pot merge niciodată

[35] *Tropi*, p. 76.
[36] "Me gouvernant en toute (. . .) chose suivant les opinions les plus modérées et les plus éloignées de l'excès, qui fussent communément reçues en pratique par les mieux sensés de ceux avec lesquels j'avais à vivre. (. . .) Et, entre plusieurs opinions également reçues, je ne choisissais que les plus modérées, tant à cause que ce sont toujours les plus commodes pour la pratique et vraisemblablement les meilleures, tout excès ayant coutume d'être mauvais." *(Discours de la méthode*, in Descartes, *Oeuvres et lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 141).
[37] *Tropi*, p. 25.
[38] *Id.*, p. 88.
[39] Id., p. 104.

împreună"[40]. Regulile „măsurii" nu sînt stabilite de un legislator ci de natura lucrurilor, pe care „bunul simț" ne face s-o înțelegem[41]; respectarea acestor reguli este un imperativ a cărui — singură — expresie artistică nu este doar foarte cunoscutul vers "chassez le naturel, il revient au galop".

5. Definirea figurilor și a tropilor, „specii de figuri"[42], întîmpină ca principală dificultate inexistența unor criterii fixe și exclusive.

Pluralitatea semelor duce la o „polifigurație" care nu se instituie (în cadrul aceluiași semnificant) după criterii și mecanisme identice. Așa-zisul polisemantism, deosebit de interesant cînd se întreprinde analiza unui text poliizotopic, face imposibilă precizia definițiilor, iar tipologia tropilor, propusă sau preluată de Dumarsais, este edificatoare în această privință. Genurile sînt constituite potrivit „raportului natural", care poate fi „asemănare" (metafora), „apropiere" (metonimia și sinecdoca), sau „opoziție" (ironia), însă speciile repartizate acestor genuri dovedesc, în numeroase rînduri, cel puțin o dublă apartenență.

5.1. Într-o primă aproximație, *figura* este ceea ce nu este contrariul ei, *nonfigura*. Întrucît figurile și nonfigurile epuizează „materialul" unei limbi, lucrurile par simple, căci orice altă posibilitate pare exclusă. Figura ar putea fi izolată dacă ar putea fi identificate nonfigurile; însă definirea „non-mărcii" pare să fie infinit mai anevoioasă decît cea a „mărcii"[43].

„Ce sînt așadar figurile? Cuvîntul este luat aici într-un sens metaforic. Figură, în sens propriu, înseamnă forma exterioară a unui corp. Toate corpurile sînt întinse dar, în afară de proprietatea de a fi întinse, fiecare corp își are figura și forma lui particulară, ceea ce face ca fiecare corp să ne apară deosebit de un alt corp: tot astfel se întîmplă și cu expresiile figurate, ele ajută mai întîi la cunoașterea a ceea ce gîndim; figurile au, în primul rînd, această proprietate generală întîlnită în orice

[40] Id., p. 112.
[41] Id., p. 147.
[42] Id., p. 6.
[43] A se vedea, printre altele, Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 177—178.

frază sau în orice asociere de cuvinte și care constă în a semnifica ceva, datorită construcției gramaticale; pe lîngă aceasta, expresiile figurate mai prezintă și o anumită schimbare care le este proprie și datorită tocmai acestei schimbări particulare se poate face o anumită specie din fiecare fel de figură"[44]. Sensul figurat este o „diferență" favorizată de existența sensului propriu; figuralitatea ar putea fi definită ca o manifestare a diferenței, uneori ca exacerbare a acesteia. Figurile semnifică în două feluri, obligatoriu succesive, pentru a permite „diferența": a) *imediat*, „ceea ce gîndim", proprietate comună oricărei expresii lingvistice „datorită construcției gramaticale"; participarea gramaticii la semnificație este din nou subliniată dar, surprinzător, nu se pomenește de convenție; b) *mediat*, prin mijlocirea semnificației proprii față de care se stabilește un „raport natural", și care, în cazul tropilor, este asemănare, apropiere, sau opoziție[45]. În această situație cuvintele evocă, sugerează, ele prezintă un oarecare grad de motivație, arbitraritatea se relativizează: semnul devine simbol.

Modul de a semnifica permite opoziția frază, expresie, perioadă/figură[46] în care poate fi recunoscută deosebirea dintre denotație și conotație. Această identificare între două raporturi opozitive este încurajată de existența dihotomiei semnificație distinctă/semnificație confuză ale cărei baze teoretice sînt, ca toată concepția despre *modi significandi*, de origine scolastică. Adoptînd concepția „ornamentală" despre figură[47], Dumarsais reia metafora, întîlnită de milenii, care stabilește comparația între prezența/absența hainei, adică dihotomia marcat/nemarcat: „figurile au avantajul hainei pe care o poartă [. . .], al modificării ce le este proprie"[48]. Între limbajul referențial (imediat) și cel figural (mediat) există deosebirea dintre *expresia gîndirii* și *expresia gîndirii + modalitatea*, nivelul semnificantului fiind invariabil: „Cînd spunem că Figurile înfrumusețează discursul, nu vrem să spunem decît că, în cazurile în care Figurile sînt puse unde tre-

[44] *Tropi*, p. 9.
[45] *Id.*, p. 142.
[46] *Id.*, p. 9—10.
[47] T. Teodorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
[48] *Id.*, p. 11.

buie, aceleași idei vor fi exprimate într-un fel mai viol, mai înălțător sau mai plăcut cu ajutorul Figurilor, decît dacă ar fi exprimate fără ajutorul lor"[49].

Procedînd la clasificarea figurilor în general, Dumarsais ia ca invariantă schimbarea matricei fonologice[50]: dacă, prin această schimbare, figura se păstrează, avem de-a face cu *figuri de gîndire*, dacă dispare sau se modifică, ne aflăm în prezența *figurilor de cuvinte*. Spațiul de manifestare a figurilor este discursul, mai precis, nivelul limbilor particulare.

În cadrul *figurilor de cuvinte*, se poate opera o clasificare după cum „schimbarea" implică semnificantul sau semnificatul: tropii aparțin celei de a doua categorii.

5.2. Definirea figurilor, categorie de gen, oferă primele elemente pentru definirea tropilor ca specie a acestora; tropii sînt figuri de cuvinte prin care se realizează diversificarea semnificației, așa cum autorul o spune chiar în subtitlu: „diferitele sensuri în care poate fi luat același cuvînt într-o aceeași limbă". Din această primă delimitare se desprind două idei fundamentale: „deviația" (*écart*) constitutivă a tropilor și imposibilitatea de transpunere interlingvistică a acestora.

Ideea de deviație este explicită: „Tropii sînt figuri prin care unui cuvînt i se dă o semnificație care nu este întocmai semnificația proprie a acestui cuvînt"[51]. Diversificarea semnificatului, polisemantismul, apare ca o constrîngere exercitată de necesitatea obiectivă de a realiza expresia oricărui raport, a unui număr nelimitat de raporturi, cu ajutorul unui inventar finit de mijloace lingvistice[52]. Metafora este un caz exemplar: „. . . limbile nu

[49] *Id.*, p. 12.

[50] Gérard Genette remarcă, pornind de la o definiție similară dată figurilor de către Fontanier, că există un criteriu sigur de detectare a figurilor: comutația. Această „obsesie substitutivă", caracteristică retoricii figurilor, este de mare importanță pentru teoria discursului: „o conștiință ascuțită, și foarte prețioasă, a dimensiunii *paradigmatice* proprie unităților — mari sau mici — discursului, dimensiune și conștiință fără de care nici o analiză sintagmatică nu este cu adevărat posibilă" (Prefață la Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 12).

[51] *Tropi*, p. 14.

[52] *Id.*, p. 39.

au atîtea cuvinte pe cît de numeroase sînt ideile noastre; această sărăcie de cuvinte a generat mai multe metafore . . ."[53]

Tropii, în general, sînt puși în relație cu ideile accesorii: semnificantul trimite *direct* la o idee accesorie care evocă sau sugerează ideea principală[54]; ei sînt mijloace de a „corporaliza", în limbaj, referentul care, în acest fel, devine apt pentru o cunoaștere senzorială datorită tocmai ideilor accesorii: „expresiile figurate (. . .) dau corp (. . .) lucrurilor celor mai abstracte, încît aproape le poți atinge cu degetul și vedea cu ochii . . ."[55] Omniprezența tropilor este consecința omniprezenței imaginației, a ideilor accesorii, ei sînt determinați de însăși condiția de om[56].

Indicînd destinația tropilor, Dumarsais înmulțește trăsăturile lor definitorii. Tropii sînt mijloace de evocare, de punere în relief a semnificatului, de ornamentare a discursului; tropii înnobilează stilul, au funcție eufemică, sînt mijloace de îmbogățire lexicală[57], simbolizează expresiile proprii[58].

Deși îndepărtarea de la sensul propriu, „diferența", este dată ca hotărîtoare pentru definirea tropilor în general, Dumarsais nu reușește întotdeauna să surprindă particularitatea acestei deviații în cazul speciilor de tropi. Explicațiile sînt cum nu se poate mai puțin specifice întrucît ele pot descrie *orice* relație semiotică. Autorul *Tropilor* procedează adesea prin identificări parțiale: „catachreza este un soi de metaforă"[59], „metalepsa este un fel de metonimie"[60], „sinecdoca amintește metalepsa"[61], „alegoria este o specie de metaforă"[62]; în cele din urmă, pare să-și recunoască incapacitatea de a ajunge la definiții exclusive satisfăcătoare și decizia este lăsată pe seama uzajului: „În sîrșit, fiecare trop își are caracterul lui pro-

[53] *Id.*, p. 93.

[54] *Id.*, p. 21.

[55] *Id.*, p. 26—27.

[56] *Id.*, p. 146.

[57] *Id.*, p. 21.

[58] *Id.*, p. 125.

[59] *Id.*, p. 47.

[60] *Id.*, p. 63.

[61] *Id.*, p. 72.

[62] *Id.*, p. 104.

priu care îl deosebește de un altul, așa cum s-a văzut [...] din observațiile pe care le-am făcut despre fiecare trop. Cei ce vor găsi că aceste observații sînt fie prea abstracte, fie prea puțin folositoare în practică, vor putea fi mulțumiți cînd vor simți, din exemple, ce deosebire este de la un trop la altul. Exemplele îi vor ajuta să ajungă, treptat, la înțelegere"[63].

5.2.1. În ciuda faptului că sugerează superfluitatea teoriei, încercînd să stabilească trăsăturile particularizante ale speciilor de tropi, Dumarsais oferă numeroase și prețioase elemente pentru o teorie semantică. Metafora, ca și comparația, sînt constituite pe ideea de asemănare, deosebirea dintre ele este aceea dintre *implicit* și *explicit*[64]; atît metafora cît și comparația trebuie să țină seama de compatibilitatea logică dintre termenii asociați[65].

5.2.2. Mecanismul metonimiei este ordonat de raportul de reprezentare, „un nume folosit pentru altul"[66]: cauza pentru efect (numele cauzei pentru numele...), efectul pentru cauză, conținătorul pentru conținut, conținutul pentru conținător, semnul pentru lucrul semnificat, numele abstract pentru numele concret, antecedentul pentru consecvent, consecventul pentru antecedent etc. Adesea metonimia exprimă o relație de simbolizare.

5.2.3. Definind sinecdoca, Dumarsais se raportează la metonimie care, la rîndul ei, beneficiază de precizări suplimentare. În metonimie, este vorba de o reprezentare sau substituție[67] în care substitutul are rol de simbolizant. În sinecdocă, reprezentarea prin substituție capătă dimensiuni cantitative: particularul este folosit pentru exprimarea generalului și invers[68]. În metonimie, simbolizatul și simbolizantul (evocatul și evocatorul) își păstrează autonomia (cauza există independent de efect), pe cînd în sinecdocă, cei doi termeni se *implică*, relația este „mai intimă și mai dependentă"[69]: *copil* este în relație de implicare cu *părinți*, nu cu *frate, unchi* etc.

[63] Id., p. 103.
[64] *Id.*, p. 91—92.
[65] *Id.*, p. 100.
[66] *Id.*, p. 48.
[67] „... metonimia, pe care am putea numi-o foarte bine substituție..." (J. Paulhan, *La rhétorique décryptée*, p. 298).
[68] *Tropi*, p. 68.
[69] *Id.*, p. 78.

5.2.4. Printre figurile ambiguității, *alegoria* este poate una din cele mai bine analizate: „Alegoria este un discurs, prezentat mai întîi sub un sens propriu, care pare cu totul altceva decît ceea ce vrem să lăsăm să se înțeleagă și care totuși nu servește decît la comparație pentru a ajuta la înțelegerea acestui sens care nu este exprimat"[70]. Efectul este realizat din pretinsa situare a izotopiei la nivelul literal; exploatarea acestui nivel ca mască, insistența asupra lui în prima etapă a lecturii apare ca o epuizare a semnificației, ca o interzicere a conotației; în etapa a doua, „ideile accesorii dezvăluie (...) cu ușurință adevăratul sens pe care vrem să-l trezim în minte, ca să zicem așa, ele demască sensul literal restrîns, ele sînt aplicația acestuia"[71]. Într-o alegorie, prima imagine este generatoarea celorlalte, care se constituie ca o succesiune de ecouri în strînsă legătură logică cu imaginea inițială[72].

5.2.5. Ipotipoza este ceea ce unele teorii moderne numesc „prezentificarea referentului": sînt „arătate" fapte ce nu sînt decît povestite; „se dă originalul în locul copiei, obiectele în locul tablourilor"[73]; ordinea senzorială pare schimbată, lumea se vizualizează pentru a se împlini în afectivitate.

5.2.6. Ironia, sprijinită pe raportul natural de opoziție, se recunoaște adesea după elemente paraverbale sau trăsături suprasegmentale, precum și după prezența unor factori perilingvistici: meritul/lipsa de merit a celui ce vorbește, felul lui de a gîndi, proveniența socială, instrucția etc. Aceste elemente au adesea o importanță mai mare chiar decît aceea a expresiei lingvistice, drept care ironia se definește mai precis prin raportare la contextul situațional.

5.2.7. Un amplu capitol este rezervat eufemismului, fapt explicabil, desigur, prin locul pe care acest procedeu de estompare a realității dezagreabile îl ocupa într-o estetică puristă. El traduce un întreg sistem de tabuuri și prejudecăți, superstiții sau simplă pudibonderie. Funcționarea eufemismului pune în evidență importanța moda-

[70] *Id.*, p. 104.
[71] *Id.*, p. 104.
[72] *Id.*, p. 107.
[73] *Id.*, p. 88.

lităţii ca modificator al enunţului, productivitatea perifrastică şi, în general, inepuizabilele posibilităţi ale manifestării lingvistice pentru disimularea adevăratului semnificat.

6. „Silepsa oratorică este o specie de metaforă sau comparaţie"[74], „alegoria are foarte mare legătură cu metafora"[75], metalepsa este asimilată metonimiei[76], „comunicarea" este un fel de sinecdocă[77], antonomaza pare să se identifice cu aluzia, cu ironia sau chiar cu metafora, deşi „raporturile naturale" pe care se sprijină ironia şi metafora, de pildă, se deosebesc fundamental[78]. Tropii nu sînt, aşadar, unităţi pure, ci figuri ce cunosc diferite grade de complexitate. Polarizînd un număr mare de specii, unele figuri capătă statut de adevărate arhetipuri: metafora, metonimia, sinecdoca şi, mai mult încă decît acestea, catachreza, care „domneşte, într-o oarecare măsură, asupra tuturor celorlalte figuri"[79].

7. Folosirea tropilor este determinată, în mod precumpănitor, de exigenţele stilului[80]. Secolul al XVIII-lea francez mai păstrează mentalitatea legată de ierarhia stilurilor, alimentată de persistenţa unui soi de „purism tîrziu", cu toate că, la aceeaşi epocă, trebuie situată pregătirea democratizării din secolul următor. Dintre multiplele sensuri ce se pot da cuvîntului *stil* (folosit în sens figurat: „modul de a exprima gîndurile"), desprindem două care ni se par că prefigurează orientările date stilisticii actuale de către Charles Bally şi Leo Spitzer. Primul se situează în planul *limbii* (stil sublim, simplu, mediocru, susţinut, grav, comic, istoric, poetic etc.), al doilea caracterizează *manifestarea individuală, idiolectală*, — „stilul personal, felul particular în care fiecare îşi exprimă gîndurile"[81]. Stilul autorului poate fi limpede, uşor, obscur, greoi, aceste nuanţe sînt modalităţi ce pot

[74] *Id.*, p. 103.
[75] *Id.*, p. 104.
[76] *Id.*, p. 66.
[77] *Id.*, p. 85.
[78] Cf. *supra* p.
[79] *Tropi*, p. 47.
[80] *Id.*, p. 8.
[81] *Id.*, p. 52.

caracteriza realizarea individuală a oricăruia din stilurile limbii.

8. În tratatul *Despre Tropi*, se întîlnesc adesea consideraţii în care putem vedea germenii unora din teoriile lingvistice actuale. În capitolul IV, Partea I, „Urmare a Reflecţiilor generale despre sensul figurat", ocupîndu-se de traducerea interlinguală a expresiilor figurate, Dumarsais constată că „un cuvînt nu păstrează în traducere toate sensurile figurate pe care le are în limba originală"[82]. Funcţionarea reală specifică celor două sisteme lexicale arată că ariile variaţiilor contextuale nu sînt întotdeauna izomorfe, drept care componenta semantică este susceptibilă de manifestări deosebite. În cazul traducerii interlingvistice, aceleaşi pierderi semantice subliniază caracterul iluzoriu al sinonimiei, care nu este identitate, ci doar echivalenţă sau asemănare. Identitatea semantică nu există decît între termenii din vocabularul a două etape istoric deosebite ale aceleiaşi limbi: sinonimia pare incompatibilă cu sincronia cînd avem în vedere un acelaşi registru lingvistic. Dacă ar exista sinonime perfecte, „ar fi două limbi în aceeaşi limbă"[83], posibilitatea de alegere între aceste cuvinte „ce se numesc sinonime"[84] infirmă însăşi sinonimia: „înseamnă că între aceste cuvinte există o diferenţă, adică nu sînt cu totul sinonime"[85].

Stabilind deosebirea între exprimarea ideii principale şi cea a ideii principale + ideile accesorii, Dumarsais sugerează că traducerea comportă un nivel pur semantic şi un nivel semantic + nivel stilistic. Traducerea nivelului semantic presupune două ipostaze: a) traducerea interliniară, destinată să pună în evidenţă structurarea materială a limbii-sursă şi b) traducerea corect sintactică, destinată să comunice „gîndirea" autorului tradus[86].

9. În ciuda legitimităţii reproşurilor ce pot fi aduse tratatului *Despre Tropi* — inadvertenţe, ezitări, definiţii

[82] *Id.*, p. 27.
[83] *Id.*, p. 200.
[84] *Id.*, p. 201.
[85] *Ibid.*
[86] *Tropi*, p. 201—202.

nesatisfăcătoare, clasificări lipsite de rigoare, fragilitate a criteriilor, perpetuare a unor prejudecăți sau chiar a unor erori — valoarea lui este incontestabilă ca factor de continuitate, ca element de legătură cu o tradiție de două ori milenară. Experiența lui Dumarsais a pregătit „anvergura“ lui Fontanier. Actualitatea *Tropilor* nu trebuie demonstrată, ea este subliniată de apariția, în ultima vreme, a mai multor ediții, girate de mari autorități, și a numeroase studii ai căror autori, nu mai puțin renumiți, văd în cartea lui Dumarsais o sursă doctrinară și un model de analiză lingvistică — oferit de retorică în general — de care știința literaturii nu se poate lipsi[87].

[87] De exemplu, Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 205—222; Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 91—118; Gérard Genette, „Préface“ à la républication Slatkine des *Tropes*, Genève, 1967; Gérard Genette, „Introduction, la rhétorique des figures“, in Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 5—17; Jean Cohen, „Théorie de la figure“, in *Communications*, 16, 1970, p. 3—25; Gérard Genette, *Figures III*, Paris Seuil, 1972, p. 21—40; Michel Charles, „Le discours de figures“, in *Poétique*, 15, 1973, p. 340—364; Tzvetan Todorov, „Fin de la rhétorique“, in *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 85—139; Claude Mouchard, „Postface“ au *Traité des Tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 255—267. Prefața la acest volum este scrisă, amintim, de Jean Paulhan.

III. OBIECTIVITATEA REDUCȚIONISTĂ

„Textul se prezintă ca un semn față de care discursul, articulat în izotopii figurative multiple, nu ar fi decît semnificantul ce invită să-i fie descifrat semnificatul.“

ALGIRDAS-JULIEN GREIMAS, *Maupassant*.

Explicit și implicit în teoria textului și a lecturii

Note pentru un dosar deschis

1. Întrucît în cele cîteva considerații pe care ne pregătim să le facem adoptăm *perspectiva comunicării*, să precizăm, chiar din acest moment, că *textul* va fi definit — deocamdată — ca una din tehnicile acesteia.

1.1. Punctul nostru de plecare este descrierea caracteristicilor principale ale *rețelei comunicării* propusă de Michel Serres[1]. Răspunzînd invitației autorului, am reflectat la posibilitățile de a atribui acestei structuri filosofice abstracte, „cu modele multiple“, conținuturi determinate, pentru a vedea în ce fel un astfel de model ar putea explica *textul ca producție* și, totodată, *spațiu al lecturii*.

1.1.2. Parafrazîndu-l — intersemiotic — pe Serres, modelul-schemă propus de el poate fi vizualizat cu ajutorul unei diagrame sub formă de rețea, care nu este decît *o stare oarecare a unei situații mobile* pe linia timpului. Această rețea comportă o *pluralitate de puncte (vîrfuri)*, legate între ele printr-o *pluralitate de ramificații (drumuri)*; *vîrfurile* reprezintă o *teză* sau un *element practic identificat* într-un anumit ansamblu empiric; *drumurile* reprezintă *relațiile dintre teze*, sau „un flux de determinări“ care se stabilesc între elementele — două sau mai multe — ansamblului dat[2].

[1] Michel Serres, *Hermes I. La Communication*, Paris, Minuit, 1976.

[2] În concepția lui Michel Serres, determinarea, concepută ca „relație sau acțiune în general“, se poate manifesta ca analogie, deducție, influență, opoziție etc. (Michel Serres, *op. cit.*, p. 11).

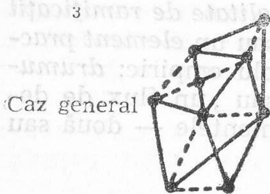
1.1.3. *Vîrfurile* și *drumurile* au statut egal în ceea ce privește *forța determinantă,* dar aceasta nu exclude *diferențele,* inerente, deoarece variația determinațiilor se înscrie pe axa timpului. Această remarcă este valabilă și pentru *starea* vîrfurilor și a drumurilor, care nu este absolută, imuabilă: dimpotrivă, un vîrf ar putea fi considerat ca punctul de încrucișare a două sau mai multe drumuri, o teză poate așadar să ia naștere din intersectarea unei pluralități de relații, sau, un element dintr-un ansamblu empiric poate fi rezultatul întîlnirii mai multor determinări. Tot astfel, un drum poate fi considerat ca o determinare ieșită din relația dintre două teze, dintre două elemente, dintre două situații într-un ansamblu empiric dat. Această reciprocitate — convertibilitate reciprocă? — asigură rețelei o diferențiere internă pe măsura numărului de situații concrete reductibile la acest model, la această rețea regulată: o diferențiere practic inepuizabilă, dacă ținem seama că un model poate/trebuie să reprezinte nu numai realul ci și posibilul.

1.1.4. *Cazul general* al acestei rețele a comunicării propusă de Michel Serres poate fi redat printr-un *triunghi scalen,* din care se desprind cazurile particulare reprezentabile printr-o *rețea regulată*[3].

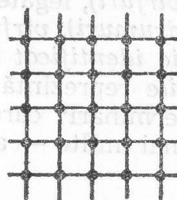
1.1.5. Spre deosebire de „argumentul dialectic" între două vîrfuri, teze, elemente ale unei situații empirice, nu există decît un singur drum pentru a merge de la unul la altul —, modelul lui Michel Serres se caracterizează tocmai prin pluralitatea și complexitatea drumurilor de mediație[4]. Nici un imperativ logic nu poate fi invocat. Drumul cel mai scurt nu este cel care trans-

3

Caz general



Caz particular



• = vîrfuri, teze, elemente ale unei situații empirice
—, - - - = drumuri (Michel Serres, *op. cit.*, p. 12).

[4] „Pentru a merge de la un vîrf la altul, există, dacă nu atîtea drumuri cîte am dori, cel puțin un foarte mare număr, pînă ce numărul vîrfurilor este epuizat". *(Ibid.)*

portă cea mai multă determinare; în privința aceasta, o traiectorie mai lungă se poate dovedi mai interesantă, poate fi aleasă oricare, deoarece mediația nu mai este unică. O apreciere mai exactă a situațiilor reale — a căror complexitate rezultă adesea din numărul mare de mediații teoretic posibile — este verosimilă: „acest avantaj decurge din superioritatea unui *model tabular* asupra unui *model liniar,* sau a faptului că un raționament cu mai multe intrări și cu conexiuni multiple este mai bogat și mai suplu decît o *înlănțuire în linie* a unor rațiuni, oricare ar fi sursa acestei înlănțuiri, deducție, determinare, opoziție etc."[5]. De fapt, este diferența — avantajoasă — care apare cînd se trece de la linie la spațiu ca arie de manifestare a semnificației: mediațiile sînt mai numeroase, dar, totodată, și separate cu mai multă finețe. Pe lîngă aceasta, întrucît două vîrfuri se pot afla în relație de cauzalitate reciprocă, de influență reversibilă, de acțiune și reacțiune echivalente, sau chiar de acțiune „feed-back", un același vîrf poate primi sau atribui mai multe determinări în același timp, a căror natură, forță și cantitate sînt diferite[6]. Un vîrf poate deci să fie pluri-determinat, sub-determinat, supra-determinat etc., adică poate fi reprezentat de o intersectare sau confluență de linii sau acțiuni foarte deosebite: comparația cu jocul de șah — relevantă, chiar dacă poate să pară uzată — se impune imediat: pe tabla de șah, întocmai ca pe rețeaua comunicării, există vîrfuri, elemente determinante — sau, dimpotrivă, determinate — de natură și situație diferite. Ansamblul se caracterizează prin *complexitatea determinărilor, mișcarea constantă, instabilitatea situațiilor, iregularitatea dispunerii spațiale:* un dinamism care antrenează o alteritate perpetuă lăsînd să se prevadă toate subtilitățile semnificative.

1.1.6. Modelul-rețea are o particularitate esențială pentru extrapolarea lui la analiza semnificației: posibilitatea de a izola, de a extrage din totalitate, sub-ansambluri restrînse, care cunosc local o organizare coerentă și ale căror elemente referă la această zonă limitată mai curînd decît la ansamblul total. Aceste sub-ansambluri locale pot întreține între ele relații la fel de diferențiate

[5] *Id.*, p. 13.
[6] *Ibid.*

ca și elementele din care se compun. În felul acesta, modelul devine și mai complex, mai rafinat chiar — în sens chimic — și cu atît mai apt „să reprezinte realitatea generalizînd tehnica metodică"[7].

1.1.7. În cadrul sistemului redat prin diagrama sub formă de rețea, se produc schimbări de situații, variații în cantitatea determinărilor, grupări de sub-ansambluri locale atît în spațiu cît și în timp. Pentru situații caracterizate de un grad așa de mare de „fluiditate", legile prospective sînt „de neconceput". Ne vom mulțumi deci să distingem *două tipuri de situații,* puse în lumină de modelul-rețea, precum și de realitatea istorică, științifică etc.: a) *situații* globale *pregătitoare sub-determinate* și chiar *ne-determinate* și b) *situații* globale *decisive supra-determinate* sau, la rigoare, „pandeterminate". Aceasta înseamnă că, un anumit timp, demersul nu este decît probabilitar, că se acționează în sub-determinare, dacă nu în ne-determinare, la întîmplare. Treptat, ne-determinarea se reduce și se produce un fel de „umplere progresivă a conceptului de determinare"[8]. Drumul care duce de la ne-determinare la determinare poate fi parcurs mai mult sau mai puțin lent, mai mult sau mai puțin accelerat, dar se poate, indiferent de ritm, ca, pornind de la o ne-determinare, să ajungem . . . la altă ne-determinare. În mai mare măsură decît raportul dintre cele două tipuri de situații, pregătitor și decisiv, interesează căile pe care situația de ansamblu trece de la un tip la altul.

1.1.8. În condițiile modelului propus, o reexaminare a teoriei cauzalității devine indispensabilă: pluralitatea conexiunilor favorizează apariția ideii de retroacțiune, răsfrîngerea imediată a efectului asupra cauzei, încît fluxul cauzal nu mai este — exclusiv și definitiv — cauzal, din moment ce cauzalitatea nu mai este ireversibilă: vîrful-receptare influențează vîrful-sursă prin rezultatul influenței acestuia din urmă[9].

[7] *Id.*, p. 17.
[8] *Id.*, p. 17—18.
[9] Această concepție despre cauzalitate îl face pe Michel Serres să vorbească despre *tipuri de cauzalități semi-ciclice:* o teorie a cauzalității semi-ciclice „are avantajul de a rupe ireversibilitatea logică a consecinței și ireversibilitatea temporală a secvenței: sursa și receptarea sînt, în același timp, efect și cauză" (Michel Serres, *op. cit.*, p. 20).

1.2. Rațiunile opțiunii noastre ar putea fi reunite în acest citat: „[modelul nostru] elimină definitiv *liniaritatea* conceptelor tradiționale: complexitatea nu mai este un obstacol în fața cunoașterii sau, și mai rău, o judecată descriptivă, ea este cel mai bun adjuvant al științei și experienței"[10]. Adepții tabularității — lecturii — pot găsi aici noi argumente, de o greutate ce nu poate fi ignorată. Ele vor putea acredita un model de lectură ale cărui avantaje fuseseră semnalate și de Saussure, și care este recomandat — prin multe „exerciții" — de teoreticienii din jurul revistei „Tel Quel", sau, cu la fel de multă pasiune și iscusință, de esteticienii de la Liège.

1.3. O ultimă precizare preliminară: opțiunea noastră nu are nimic de a face cu o încercare de situare ierarhică. Dacă așa ar sta lucrurile, ar fi fost necesară cunoașterea tuturor soluțiilor: necunoscîndu-le, nu putem crede în legitimitatea poziției privilegiate a uneia din cele pe care le cunoaștem. Soluția la care ne oprim nu este străină de hazardul unei informații. Vom încerca, în cele ce urmează, să sugerăm, dacă nu avantajele — lucru dificil din motive care țin de aceeași lipsă a *tuturor* termenilor de comparație —, cel puțin unele aspecte care lasă să se întrevadă eficacitatea demersului.

2.1. O tentativă de aplicare — validare/invalidare a valorii operaționale — a modelului lui Michel Serres, descris mai înainte, la domeniul particular al textului, ar fi, în mod esențial, o determinare progresivă, o acumulare de determinări cu scopul de a stabili conținuturile și de a pune în evidență natura relațiilor care se instalează între ele. Operația ar trebui, fără îndoială, să se realizeze în mai multe etape pentru a asigura abordarea gradată a structurării și funcționării obiectului-fenomen — în cazul de față, textul ca discurs efectiv. Oricare ar fi numărul lor, aceste etape ar trebui să fie dictate de necesitățile de adaptare — de la abstract la concret — și să se organizeze cel puțin la două niveluri: a) nivelul conceptelor fundamentale, pentru ceea ce va forma o textologie; ar fi nivelul izomorfismului, al omomorfismului presupus, pe baza unor elemente care îl face probabil sau chiar posibil: acesta ar fi totodată nivelul

[10] *Ibid.*

de verificare a acceptabilității; b) nivelul fenomenologic sau al verificării adevărului/neadevărului principiilor prin practica textuală[11]. Cercetătorul va fi confruntat cu o dublă problematică ale cărei aspecte fundamentale sînt legate, pe de o parte, de exigențele unei teorii generale și, pe de alta, de cele ale unei anumite manifestări particulare.

2.2. Înainte de a proceda la sugerarea operațiunilor de adaptare la model, să propunem o definiție — a cărei unică, deocamdată, exigență este respectarea compatibilităților logice — pentru obiectul analizei: *textul*, în momentul care inaugurează analiza, este o structură care comportă un număr oarecare de elemente, al căror conținut nu are nici un atribut specific, și între care există relații — în număr determinat de numărul elementelor — la fel de nespecificate. Definiția aceasta conține elementele unui tip general — sau ideal — de text, un fel de standard sau arhetip, care reunește trăsăturile textelor efective: închidere/deschidere, realizarea într-un proces de „producție" etc. Coerența semantică va caracteriza — defini — textul într-o etapă ulterioară, cînd vor fi examinate cu precădere regulile a căror respectare asigură (textului) o funcționare „corectă"[12].

2.3. Pentru saturarea modelului lui Michel Serres, introducerea conceptului de *intertext* ar putea înlesni demersul: propunînd intertextul ca *(h)ipo-teză*, s-ar da o „origine" intenționalității creatoare și, totodată, o primă indicație despre conținutul tezelor, despre poziții, despre natura relațiilor. Specificarea tezelor și a relațiilor va duce la obținerea unui text particular efectiv.

2.4. Specificitatea — ca determinare a conținutului — este condiție de transmisibilitate, iar aceasta deplasează atenția asupra lecturii — receptării în general —, irealizabilă în afara semnificației (confirmată de *înțelegere* la polul receptor). Semnificația este dublu determinată

[11] Această aproximare, comportînd două sau mai multe etape, ni se pare autorizată, cvasiexplicit, chiar de Michel Serres: „Fiecare vîrf reprezintă fie o *teză* fie *un element efectiv definibil* dintr-un ansamblu empiric determinat". (*Op. cit.*, p. 11). Sublinierea noastră.

[12] Jean Peytard, „Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire", in *La Pensée*, 215, 1980. Cf. *infra*, „Din narațiuni, narațiune".

în realitatea lecturii, ca liniaritate și ca tabularitate, iar la acest nivel, poate tocmai la acesta, modelul lui Michel Serres își poate dovedi într-adevăr pertinența.

2.4.1. Schema comunicării sub formă de rețea ar putea da o oarecare soliditate elaborărilor teoretice în jurul conceptelor fundamentale pentru semantica textului. Modelul-Serres ar fi, fără îndoială, o intervenție benefică în cercetările asupra criteriilor ce ar permite o reglementare a receptării tabulare: modelul triadic propus, de Grupul „MU" pentru organizarea izotopiilor, este o direcție în care se poate îndrepta analiza; fiecare manifestare textuală — *tip* de manifestare textuală — poate fi sugestivă pentru încercările de a face schema mai suplă, deci mai ușor adaptabilă unei pluralități — infinități — de fenomene. Formularea acestor prime elemente ordonatoare ar trebui să asigure posibilitatea de a desemna, la modul cel mai general, *vîrfurile* din rețeaua lui Michel Serres.

2.4.2. Natura *drumurilor* rețelei, adică a relațiilor dintre vîrfuri, este determinată bineînțeles de conținutul acestora: să nu uităm că mișcarea cauzală se produce în dublu sens, că determinarea este reciprocă. Această dinamică își are sursa reală în factori de ordin extratextual, care operează pentru reducerea și eliminarea nedeterminării.

2.4.3. Potrivit modelului lui Michel Serres, captarea sensurilor se va face pe măsură ce vor fi stabilite subtotalitățile, sub-ansamblurile, organizările „locale" ale semnificației: aceste captări succesive sînt obligatorii, însă semnificația textului ca globalitate nu trebuie concepută ca o sumă a acestor manifestări locale.

Un rol deosebit de important în acest proces de captare a elementelor semnificative poate fi asumat de retorică în ipostaza ei euristică: limbajul — figural sau nu — nu este doar un mijloc de comunicare a ideilor, el este — fapt demonstrat experimental — și principalul mijloc de formare a acestora; mai multe formulări pot exprima, de fapt, o aceeași judecată, dar nu și aceeași idee, căci în limbă nimic nu este superflu: să ne amintim caracterul necesar al relației dintre semnificant și semnificat, crearea semnificanților înseamnă deci crearea — simultană — a semnificaților. Se știe că analiza expresiei lingvistice, ținînd seama de modalitățile ce îi sînt ine-

rente, a dus la revelații pasionante. Principiul tabularității ar putea fi bine ilustrat dacă s-ar lua ca nivel de analiză acest aspect: sub-ansamblurile identificate pe baza acestui criteriu (modalitățile), ar putea contribui la găsirea adevărului, a verosimilului, a probabilului, formele logice ale ideilor, dar și formele infralogice, noțiunile, judecățile vehiculate de denotație, dar și atitudinile pragmatice și afective ale căror purtătoare sînt conotațiile.

3. Aplicarea modelului — cel al lui Serres sau un altul — va demonstra corespondența — imperfectă? — dintre formula teoretică și realitatea empirică. Studiul textului — al literaturii în general — va putea fi socotit ca o reprezentare formală a unui obiect dat, adică într-un mod care pregătește abordarea „cu adevărat științifică"[13]. Este locul să ne amintim de apropierea de matematici, încercată cu succese variabile și discutabile, și — poate — de necesitatea de a proceda la o schimbare de perspectivă în cadrul acestei colaborări[14].

Pentru a reduce distanța care ne desparte de realizarea — realitatea — științei literaturii și a (sub-) științelor subordonate ei — naratologie, textologie etc. —, poate ar trebui valorificat un fenomen tot mai evident:

[13] „...operațiunea de *modelare*, sau de construire de obiect, fără de care nu există demers științific..." (Groupe „MU", *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 37).

[14] „Însuși Kant a spus că nu există știință adevărată decît acolo unde *Matematicile* sînt la ele acasă. Și sînt rari adevărații savanți care azi se îndoiesc de acest lucru. Unii pretind, totuși, că prezența Matematicilor nu este aceeași în toate științele și că ele sînt practic absente din științele spiritului sau umaniste. Se pare însă că o astfel de judecată (de valoare?) se sprijină pe o necunoaștere totală a naturii profunde a științelor matematice pure, adică a Matematicii ca atare. (...) S-ar putea spune (...) că obiectele cărora li se aplică matematicile sînt ele însele matematice: în act sau virtual, adică sînt matematizabile (sau «numărabile», măcar în sensul de «măsurabile»). Este însă evident că obiectele științelor umane sau ale spiritului sînt tot atît de matematizabile ca oricare altele. Cu condiția, bineînțeles, ca cercetarea să dorească acest lucru. Adică: cu condiția de a le trata în mod științific. Ceea ce înseamnă tocmai (...) cu condiția de a le matematiza. (...) Și după ce își vor fi matematizat (...) obiectele spirituale, aceste științe vor putea demonstra, riguros sau matematic, că vor găsi asemenea obiecte pretutindeni și întotdeauna". (Alexandre Kojève, *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie payenne*, Tome I, Paris, Gallimard, 1968, p. 46—47).

comportarea „universalistă" a filosofiei, comportare care o caracteriza într-o vreme cînd părea că vrea și putea vorbi despre totul[15]. Disciplinele umaniste, căutîndu-și statutul științific, vor, în mod manifest, să-și ia din filosofie principiile, fundamentele care să asigure viabilitatea edificiului teoretic. S-ar zice că filosofia redevine recipientul, depozitarul, punctul de dispersiune al unor „posibile" epistemice care, după ce au dobîndit starea de discurs efectiv, se reclamă de la ea. Ar fi desigur inexact să se vadă aici — singura — cauză a facturii pluridisciplinare a paradigmei contemporane, unde este tot mai greu de izolat obiecte și metode ce pot fi atribuite, exclusiv, unei anumite practici particulare, unei anumite discipline, de fapt, ea însăși o inter-disciplină; filosofia oferă un „mod" de a aborda obiectul, poate o arhi-metodă care își subordonează metodele — mai — strict atașate unui anumit domeniu supus cercetării.

Iconicitate și poezie

"Cent habitudes de langage qui consacrent la priorité du blanc sur le noir."

(SARTRE)

A. a. Folosind concepte ca *icon*, *iconicitate*, *figură*, *semn*, *simbol* etc., nu pierd din vedere *arbitraritatea terminologiei*, a oricărei terminologii.

b. Considerațiile mele — constatări, sugestii și foarte multe interogații — se situează în cadrul problematicii subordonată *generării textului*, în special, și, într-un plan mai larg semiotic, în cadrul problematicii semnului, *textul* — într-o definire nespecifică — fiind înțeles ca întindere maximală a manifestării unui sistem — oarecare — de semne.

c. *Cauțiunea teoretică* a celor ce mă pregătesc să spun este definiția hjelmsleviană — cu reverberații saussuriene

[15] *Id., passim.*

— a substanței, mai precis, a materiei expresiei[1], ca masă, continuum amorf, mărime neanalizată dar analizabilă, a cărei manipulare[2] produce semne: „un sistem semiotic determinat îi dă formă decupînd din el elemente pertinente și structurate, pentru a le produce apoi ca substanță[3].

d. În această perspectivă, „un semn este semnul unei substanțe a expresiei"[4], prin urmare, „semnul este semnul unei substanțe a conținutului și, totodată, al unei substanțe a expresiei"[5]. În acest sens, este admisă — de către Hjelmslev — concepția tradițională[6], care susține că *semnul este semnul unui lucru.* Aș sublinia, repetînd — pe urmele lui Hjelmslev și a ascendenței lui filosofice —, *solidaritatea,* pe de o parte, a celor două aspecte — *expresie* și *conținut*[7] —, a căror separare nu este propusă și tolerată decît din rațiuni operaționale, și, pe de altă parte, [solidaritatea] între funcția semiotică și functorii („fonctifs") ei (expresie și conținut): „Semnul este o mărime cu două fețe, un cap de Ianus cu vedere în două părți, cu efect în două direcții: în «exterior», către substanța expresiei, în «interior», către substanța conținutului"[8]. Semnul este, așadar, „unitatea constituită de forma conținutului și de cea a expresiei, unitate stabilită de solidaritatea pe care am numit-o funcție semiotică"[9].

e. Preiau — tot — de la Hjelmslev ideea necesității de a reexamina egalitatea, avansată cu precipitare —

[1] *Prolegomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
[2] Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 236 urm.
[3] *Ibid.*
[4] Hjelmslev, *op. cit.*, p. 76.
[5] *Ibid.*
[6] Această concepție este vulnerabilă, cel puțin din optica teoriei reprezentării, deoarece aceasta implică teoria despre conținut ca exterior semnului; ea trebuie evitată cu atît mai mult cu cît presupune adoptarea unei poziții ferme — pe un anumit parcurs al cercetării — în privința zonei în care se situează arbitraritatea.
[7] Cf. *supra.*
[8] Hjelmslev, *op. cit.*, p. 77.
[9] *Ibid.* Să ne reamintim că, în concepția lui Hjelmslev, *expresie* și *conținut* sînt două mărimi („fonctifs") care contractează funcția semiotică definită ca solidaritate.

deși nu i se poate contesta valoarea operațională —, limbă=sistem de semne (și, bineînțeles, necesitatea de a revedea analiza manifestării lingvistice ca sistem de semne *în act*): limba este un sistem de virtualități, de non-semne[10], de pre-semne, în număr limitat, numite de Hjelmslev[11] *figuri,* care formează semne în număr nelimitat. Știm că asupra acestui aspect Hjelmslev stăruie în mod special.

f. Postulez că problema iconicității nu este privilegiul — cu atît mai puțin exclusivitatea — sistemelor acreditate ca vizuale: ea poate fi reformulată și extinsă la semiotica literară unde „iconicitatea are ca echivalent iluzia referențială"[12]. Iluzia referențială — expresia este a lui Roland Barthes[13] — este de natură conotativă[14], deci dublu condiționată: 1) de mentalitatea generală, marcată spațial și temporal, 2) de ideologia producătorului/consumatorului de semne[15].

g. De obicei, conceptul de *iconicitate* referă nu la o semiotică în ansamblu, ci la planul expresiei unei semiotici.

h. Menționez, în sfîrșit, că obiectul meu — sursă de reflecțiune — este *blancul-golul* tipografic, socotit ca atare în comparație cu *negrul-plinul* tipografic: într-o opțiune epistemologic indispensabilă, îl propun ca *semn,* mai precis, ca *figură*[16] convertibilă în semn, adică generatoare de text.

B. a. Statutul semiotic al suprafeței tipografiabile — în general, foaia de hîrtie, dar nu exclud alte suporturi „fizice" —, această suprafață propusă pentru etalarea materiei grafice, deci, într-o măsură variabilă, ceea ce

[10] Hjelmslev, *op. cit.*, p. 64.
[11] *Ibid.*
[12] Algirdas-Julien Greimas—Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979, p. 177—178.
[13] „L'effet de réel", in *Communications,* 11, 1968, p. 84—89.
[14] Cf. *infra,* p. 63.
[15] Amintesc că, în tipologia semnelor propusă de Peirce — „cea mai populară", Eco, *op. cit.* —, faimoasa trichotomie *icon-simbol-indice,* iconul se află în raport de similaritate cu obiectul său, *simbolul* în raport arbitrar, *indicele* în raport fizic (contiguitate) cu propriul său obiect.
[16] Cf. Hjelmslev, *supra.*

nu este acoperit de grafeme, mărcile de identitate ale acestui statut, deduse din organizarea, poate chiar structurarea, acestui ne-scris, ar fi obiectul meu de observație.

b. O primă precizare necesară — act obligatoriu într-un demers științific la care aproximațiile mele nu aspiră, dar la care îndeamnă deprinderi mai vechi de tip, să-i zicem, cartezian — este aceea privitoare la limitele acestei suprafețe: *întreaga suprafață a suportului?* Dacă da, aceasta presupune că un dat anterior analizei, *formatul*, este *semn*.

Acest aspect poate fi valorificat, aparent, mai curînd de o sociologie și o axiologie a cărții, poate chiar de o etică, dar acestea nu exclud examenul semiotic, dimpotrivă: „cele mai frumoase poezii", "le livre de poche" pot favoriza o întreagă semiotică! Iau, așadar, fără alte delimitări cantitative, întreaga suprafață a suportului material, cu întinderea și forma lui, în limitele căruia se elaborează pagina tipografiată, sau, cum spun poeticienii de la Liège, pe care se va realiza „amenajarea tipografică"[17]: cvadratura, patrulaterul — formatul cărții în civilizația noastră — poate pune, ca și în tablou de pildă, niște condiții privind ordonarea elementelor[18].

c. Examinarea acestei „amenajări" — rețin termenul deoarece implică intenționalitatea, deși „tratarea" sau, după caz, contrariul ei, ar fi un termen la fel de potrivit — trebuie să pună în lumină, ca prim rezultat, distincția între *socializat* și *idiolectal*, cu alte cuvinte, să stabilească ce este *normă* și ce este *derogare* („écart") în organizarea *substanței expresiei:* aceasta este alcătuită, în același timp, din *scris* și din *ne-scris*. Cei doi semnificanți

[17] Groupe MU, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977.

[18] „Ce este, efectiv, această *punere în pînză*, mai ales prin *procedeul pătratului*...? Este mai întîi o artă asemănătoare cu aceea a punerii în pagină: ordonarea elementelor tabloului... Iată ce gîndește Matisse în această privință: „Compoziția, care trebuie să țintească expresia, se modifică o dată cu suprafața ce o avem de acoperit. Dacă iau o foaie de hîrtie de o dimensiune dată, voi face un desen care va fi în raport necesar cu formatul ei." (René Passeron, *Opera picturală*, București, Meridiane, 1982, ed. fr. 1974, p. 215. Trad. Irina Fortunescu.)

își servesc reciproc de revelator. Direcția atenției noastre este *ne-scrisul*, socotit a fi ceea ce este doar datorită scrisului: el este *diferență*, iar aceasta este creatoare de *valoare* (sens saussurian).

Care este natura efectului produs de ne-scris? Dacă efectul este retoric — și, tot ca opțiune operațională, afirm că *este retoric* —, care sînt conceptele — cu valoare pentru analiză — ce vor fi împrumutate de la retorică? În ce măsură aceste concepte transgresează limitele logocentriste — prejudecată confortabilă! — proprii fenomenului retoric?

Cînd susțin caracterul retoric al efectului semnului iconic pornesc de la ideea — împărtășită în general fără rezerve serioase — ca *orice obiect semiotic* manifestat ca atare, deci purtător al unui mesaj, *implică retorica*[19]. În acest cadru, *figura*, concept central în retorică, este rezultatul unui proces de imaginație, care, ca și în cazul lecturii unui text constituit din grafeme, subliniază faptul că nu există limită netă între real și atribuit, pluralitatea lecturilor fiind un indiciu în sprijinul acestei afirmații, interpretarea este deci nesfîrșită. Argumentele în favoarea „retoricității" imaginii — în ciuda confortabilei prejudecăți logocentriste semnalată mai sus — pot fi luate, de pildă, din studiul clasic al lui Roland Barthes, „Rhétorique de l'image"[20]. Rețin de aici, în primul rînd, noțiunea de *semn tipic:* „Vom numi *semn tipic* semnul unui sistem, în măsura în care este definit suficient de substanța lui: semnul verbal, semnul iconic, semnul gestual sînt tot atîtea semne tipice"[21].

Cum semnifică semnul iconic tipic în cazul — situația semiotică — de care mă ocup? Denotativ sau conotativ? Voi încerca puțin mai departe să dau cîteva elemente de răspuns, dar pot spune de pe acum că *orice semn iconic*, ca orice imagine, *este polisemic*, ceea ce ar putea duce la — semnala — caducitatea definirii iconului — și

[19] Cf., între alții, Tzvetan Todorov, „La description de la signification en littérature", in *Communications*, 4, 1964, p. 33—39.

[20] *Communications*, 4, 1964, p. 40—51.

[21] *Art. cit.*, p. 41 n. 2.

— prin raportul de similaritate cu obiectul lui[22]. Barthes[23] spunea, în acest sens, că orice imagine implică „subiacent semnificanților săi, un 'lanț plutitor' de semnificați": lectura acestei imagini poate *alege* unii din semnificați și să-i ignore pe alții; aceasta înseamnă funcționarea ca sistem conotativ; semnificanții de conotație — care se specifică după substanță — alcătuiesc împreună o retorică[24].

d. Deși titlul meu anunță poezia ca loc de manifestare a acestei iconicități, cele spuse pînă aici — și, în bună parte, și cele ce urmează — se validează și în cazul prozei. Am numit *poezia* deoarece dispunerea — tradițională — pe verticală a substanței lingvistice face din ea o manifestare flagrantă de neutilizare a întregului spațiu-suport-substanță. Este un caz privilegiat, care comportă multiple posibilități de organizare a materiei grafice, deci de *(a-)menajare* a suprafeței (=scris+ne-scris): m-aș mulțumi să amintesc imaginea oferită de *Un coup de dés* și analizele făcute de Julia Kristeva[25]. Cu aceeași îndreptățire putea fi luat textul dramatic sau dialogul, cel construit din replici „etajate", nu în succesiune pe orizontală pînă la epuizarea rîndului convențional, iar

[22] René Thom („L'espace et les signes", in *Semiotica*, 29—3/4, 1980, p. 193—208), postulînd că activitatea simbolică, la om, rezidă în mod esențial în operația de *trimitere* („renvoi") pe axa spațiului—timp, propune o reinterpretare a celebrei clasificări triadice a lui Ch. S. Peirce: „un *icon* este un semn al cărui vector S este pur spațial, care nu arată nici spre trecut nici spre viitor; un *indice* este un semn al cărui vector S arată spre trecut (...); un *simbol* este un semn al cărui vector S arată spre viitor..." (p. 193—194).

[23] *Art. cit.*, p. 44.

[24] *Id.*, p. 49. Tot aici ar mai fi de reținut: „Retoricile variază fatal prin substanța lor (sunetul articulat, imaginea, gestul etc.), dar nu neapărat prin forma lor; ba chiar este probabil să nu existe decît o singură *formă* retorică, comună, de pildă, visului, literaturii și imaginii. Astfel retorica imaginii (vreau să spun clasificarea conotatorilor ei) este specifică în măsura în care este supusă constrîngerilor fizice ale viziunii (deosebite de constrîngerile fonatorii, de exemplu), dar este generală în măsura în care „figurile" nu sînt niciodată altceva decît raporturi formale de elemente". (p. 49—50).

[25] Philippe Minguet, referindu-se la aceste analize, deși cu oarecare excedare, sublinia, nu numai infinitatea semnificațiilor, dar și imposibilitatea de a le capta pe toate: [„Un coup de dés] qui n'en finira jamais d'abolir le hasard des signes". („L'espace et la lettre", in *Rhétorique. Sémiotique, Revue d'Esthétique*, 1—2, 1979, p. 428).

compararea celor două tipuri de „arhitecturi" poate revela, bineînțeles, semnificații. Iconicitatea — rezultată din „punerea în pagină" — poate fi, după cum se... vede, o marcă de gen, o *differentia specifica* la nivelul substanței expresiei: în acest caz, mi se pare însă că raportul semnului cu obiectul este un raport de contiguitate care, în trihotomia peirceiană, trimite la indice[26] — ceea ce, de fapt, nu are prea multă importanță pentru captarea semnificațiilor.

f. Efectele — retorice — de „punere în pagină", determinate de suprafața ne-tipografiată, nu au de a face cu „tipografia expresivă"[27], nu este vorba de un „iconism servil"[28], de „valorile de motivare" proprii grafismului plastic (de tip caligrame, poezie concretă, „poesia visiva"), de eficacitatea imediată a figurativului, ci de „recoltarea" semnificațiilor *celuilalt*, interpretarea ne-scrisului în raporturile lui cu suprafața tipărită. Numai în acest raport, repet, el poate fi semnificativ, iar semnificația poate fi înregistrată ca efect — act perlocutoriu — asupra cititorului: contactul cu cititorul este un moment — și mijloc? — de revelare a semnificațiilor.

g. Menajarea — amenajarea — suprafeței este dictată de o intenție. Ca atare, „punerea în pagină" poate fi indicator de sens, poate asuma un rol vectorial; ea este dispunere pe un *plan*, bidimensională; pagina, suportul se implică în text așa cum se implică pînza, cartonul, hîrtia etc. în pictură; este o suprafață *nouă* ce se oferă manifestării semnificației: tipografiată (pictată) sau nu, ea este/trebuie să fie în egală măsură generator de sens și (mijloc de) comunicare de mesaj; *această suprafață ne-scrisă, raportată la cea scrisă și împreună cu aceasta, constituie o semioză pe care o putem numi logo-iconică:*

[26] Citîndu-l pe U. Eco, cel din *Tratatul de semiotică*, și afirmația acestuia că nu există iconi adevărați, René Thom face precizarea că „cele mai multe din semnele iconice sînt de fapt indici care rezultă din acțiunea obiectului semnificat asupra mediului plastic competent: amprente, imagini fotografice". *(art. cit.*, p. 195).

[27] Anne-Marie Christin, „Rhétorique et typographie. La lettre et le sens", in *Rhétorique. Sémiotique, Revue d'Esthétique*, 1—2, 1979.

[28] Groupe „MU", *op. cit.*, p. 263.

vizualul poate deveni discursiv iar verbalul iconic[29]. Foaia albă — în general, este albă —, ca și suportul în pictură, oricare ar fi natura substanței, este un vid încărcat de latențe, deci, virtual, reductibil: după ce reguli se operează această reducere este ceea ce și-ar putea propune să afle cercetătorul. Pagina este deci o suprafață semiotică dar, ca loc de manifestare iconică, ea este totodată suprafață simbolică, asemenea tabloului care, oricît ar fi de figurativ, nu trebuie confundat cu fotografia, mesaj fără cod, repetare a unei experiențe[30].

Analiza acestui mesaj iconic ar putea fi încercată/realizată cu mijloacele de analizare a picturii: ca și pictura, mesajul iconic este spațial[31], simultan, o abolire a timpului, instantaneitate, este tabular, spre deosebire de mesajul verbal, esențial liniar, a cărui tabularitate nu este poate decît un artificiu din lectură, un exercițiu de virtuoz, deoarece, chiar dacă schema comunicării ia forma unei rețele[32] — înlocuind linia din schema jakobsoniană —, semnificațiile sînt captate tot în progresie temporală.

Spuneam mai înainte că *lectura*, contactul receptorului cu obiectul tipografic (semiotic) inaugurează un proces de semnificație. Rămîne de stabilit *ce* și *cum* semnifică suprafața (semiotică) logo-iconică, în care, repet, scrisul și ne-scrisul participă la semioză, asemenea plinului și golului în pictură[33]. Ele fac parte din acel *cum* al semnificației care, în definiția ei extensională, ar putea fi luată ca totalitatea reacțiilor pe care le suscită un obiect semiotic la subiectul interpretant, cititorul. Punerea în pagină — organizarea grafemelor + (a-)menajarea suprafeței nescrise — deși este, în mod esențial, un *cum*, trimite, necesar, la un *ce* — conținut? semnificat? — condiție *sine qua non* a existenței acestui *cum* ca atare: scindarea lor nu este decît operațională, deoarece, ca să pastișez un loc comun în semiotică, *orice cum este cum al unui ce*. Ca... orice *cum*, acest cum iconic este, am mai spus-o, inseparabil de comunicare: este un cod care susține —? — codul lingvistic, ca atare, scopul lui primordial poate să nu fie semnificația independentă. Codul iconic nu este un cod *sub* codul lingvistic, ci *alături* de acesta, există împreună într-o semioză sincretică. *Alături nu sub* nu explică totuși satisfăcător raportul dintre scris și ne-scris, dintre lingvistic și iconic: *redundanță, metadesemnare* ar putea fi răspunsuri acceptabile, cu condiția, bineînțeles, să fie sprijinite de analiză.

Punctul de ancorare a semnificațiilor este deci propria noastră experiență de cititori de texte și de receptori de mesaje vizuale. În acest caz, ne putem întreba dacă lectura poemului ca mesaj logo-iconic este marcată de subiectivitate mai puternic decît același poem considerat ca mesaj lingvistic — *numai* lingvistic. O cale spre răspuns ar putea fi un studiu statistic preocupat de „experiența vizuală“ — a comunității și realizat, alături de lingviști, de antropologi și etnologi, de exemplu[34].

C. Conștientizarea și recuperarea integrală a suportului tipografic ca substanță a expresiei, a acestui obiect semiotic care este pagina de poezie — dar și de proză — comportă o funcționalizare sau o refuncționalizare iconică, deoarece „randamentul“, sub aspectul transmiterii semnificațiilor, nu este determinat de gradul de iconicitate, ci de funcția de care se leagă semnul — semnalul? — în context[35]. Chiar dacă analiza ar fi orientată cu precădere către plinul tipografic — cazul curent —, golul tipografic poate fi acceptat ca obiect de referință

[29] Matteo d'Ambrosio, „Collage et «Poesia visiva»: problèmes de définition, lecture et analyse rhétorique“, in *Collages, Revue d'Esthétique*, 3—4, 1978, p. 150—160.
[30] Roland Barthes, *art. cit.*
[31] „Orice tablou este văzut într-un spațiu, însă pictura nu este propriu-zis o artă a spațiului, dat fiind că e fixată în limitele unui plan (...) Totuși, percepția aparențelor vizuale este într-atît de funciar spațială (grație unei colaborări a diverselor noastre simțuri) încît e posibil să găsim în orice pictură, în afară de culorile asamblate, o anumită expresie și chiar, am spune uneori, o anumită iluzie expresivă a spațiului. În axa acestui iluzionism s-a putut chiar defini pictura drept «arta de a adînci o suprafață»“. (René Passeron, *op. cit.*, p. 174).
[32] Cf. *supra*, „Explicit și implicit în teoria textului și a lecturii“.
[33] „A lăsa un spațiu alb între figurile pictate și bordură (...) nu împiedică bordura să aibă rolul ei — fie și numai acela de a garanta ochiului că imaginea nu este strîmbă“. (René Passeron, *op. cit.*, p. 217).

[34] Cf. Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Minuit, 1979.
[35] Corrado Maltese, *Mesaj și obiect artistic*, București, Meridiane, 1976, p. 146.

în măsură să stabilească un raport. Încărcătura semantică a acestui ne-scris — operată de competența receptorului — nu trebuie neglijată cînd se apreciază semnificatul global: peri-textul semnifică împreună cu textul, și poate că nu ar fi greșit dacă textul, ca *obiect fizic,* deci ca substanță a expresiei lingvistice (verbale), s-ar defini ca structură formată atît din scris cît și din ne-scris.

Revelatorii sensurilor

Înmulțirea — pînă la crearea unei adevărate mentalități — a studiilor semiotice, cu scopul manifest de a scoate la iveală, într-un același text, pluralitatea semnificațiilor, identificate — toate — cu o egală obiectivitate, a dus la rezultate care, fără exces de optimism, pot fi situate printre instrumentele cu valoare operațională ridicată. Toate aceste „exerciții" subliniază faptul că investigațiile semiotice au caracterul unor preliminarii la o semantică a textului, pe de o parte, iar pe de alta, că eficacitatea lor le face indispensabile într-o cercetare cu aspirații științifice.

Un aspect cu poziție exemplară a acestei cercetări este, de bună seamă, cel care are în vedere punerea la punct a metodelor ce duc la cunoașterea mecanismelor legate de funcționarea sensurilor secunde, ulterioare, asociate, *conotative.* Întrucît semantica lingvistică nu a fost, multă vreme, decît o disciplină cu statut incert, această manifestare — conotativă — a semnificației, deși semnalată cu secole în urmă[1], a fost cu adevărat situată în actualitatea cercetării abia de valorizările pe care i le-a asigurat poetica. Preocupată de construirea sau însușirea unor metode, sau doar tehnici, care să-i definească propriul său demers, poetica a procedat fără discriminare, adoptînd — și adaptînd necesităților sale — tot ce făgăduia realizarea descrierii obiective, exhaustive, noncontradictorii, adică științifice[2], a textului literar: revitalizarea retoricii, tratată sau nu greimasian[3], precum și larga întrebuințare a conceptelor lingvisticii și ale semiologiei, sînt concludente în această privință. Un astfel de împrumut poetica l-a operat — poate — de la semiologie, semiologia de la lingvistică, lingvistica de la logică, dar, oricare ar fi fost domeniul său — propriu sau de adopțiune — conotația a aparținut întotdeauna sferei semnificației. Filosofii, preocupați de capacitatea limbii de a informa despre lume, au văzut în conotație o manifestare destinată să „completeze" semnificația primă, să „adauge" ceva la cunoașterea dobîndită prin manifestarea denotativă a limbii. Semnalăm îndeosebi această concepție despre conotație ca mod de supradeterminare, deoarece ea pare să fi fost însușită, fără excepție, de toți poeticienii adepți ai principiului care afirmă multiplicitatea sensurilor într-un text poliizotopic. O semantică a denotației nu poate fi, în consecință, decît o semantică „restrînsă", insuficientă pentru înțelegerea textului — literar —, care, nefiind monologic, nu este nici monosem(ant)ic. Necesitatea unei semantici „lărgite" a stimulat cercetările — adesea interdisciplinare — menite să cuprindă complexitatea semnificației vehiculate de limbajul natural. În cadrul lor, studiile asupra conotației — analizată în perspectiva funcționării lingvistice — acoperă o zonă a cercetării în care s-au făcut, ce-i drept, încercări de delimitare a conceptului fără a se ajunge totuși la examinarea detaliilor acestui tip de semnificație într-o sinteză de referință. O astfel de lucrare este, indiscutabil, volumul *La Connotation,* scris de Catherine Kerbrat-Orecchioni[4], de la Centrul de Cercetări lingvistice și semiologice din Lyon. Menționăm, în treacăt, interesul de care se bucură acest centru de cercetare în cercurile de specialiști din toată lumea: în Franța, este, cu siguranță, concurentul cel mai redutabil al „școlii de la Paris" și, deși orientarea s-ar părea că îi vine de la aceasta, centrul de la Lyon nu face deloc figură de „anexă".

Autoarea postulează, cu multă dreptate, că sensul este „construit" și „plural" ca urmare a actualizării competențelor lingvistice, culturale, ideologice ale subiectului, implicat în procesul semnificant la ambii poli ai si-

[1] Cf. *supra,* „Manifestarea simbolică din perspectivă carteziană".
[2] Cf. Hjelmslev, *Prolégomènes...,* Paris, Minuit, 1968.
[3] Cf. Groupe „MU".
[4] Presses Universitaires de Lyon, 1977.

tuației de comunicare: cel al codificării și cel al decodificării. Obiectivul — ambițios — al cercetătoarei lyoneze este demonstrarea faptului că, în ciuda problemelor pe care le comportă însăși definirea conceptului, conotația — propusă într-o definiție acceptabil operațională — poate fi un factor eficace în analiza sensului cel puțin pentru trei rațiuni esențiale: a) pentru posibilitatea de a supune unui criteriu comun studiul unei multitudini de fenomene, aparent eterogene, dar al căror element unificator este tocmai manifestarea conotativă, b) pentru posibilitatea de a studia agenții conotativi ca sisteme de semne (conotatori), deci ca structuri bifaciale în care se distinge un manifestant (semnificant) și un manifestat (semnificat), un *conotant* și o *valoare manifestată*, c) pentru posibilitatea de a cunoaște unele elemente ale funcționării limbajului, întrucît manifestările conotației sînt definitorii pentru limbajul natural raportat la limbajele logice, sau pentru discursul literar raportat la gradul zero al scriiturii, deși, dacă admitem omniprezența conotației, acest faimos, discutat și discutabil grad zero își dezvăluie nonpertinența.

Examinînd aceste trei avantaje — majore — ale studiului manifestării conotative pentru stabilirea semnificației globale, acceptăm fără dificultate necesitatea lui pentru orientarea analizei limbajului către zone ce se învecinează cu poeticul, psihologicul, sociologicul sau ideologicul — se învecinează sau se situează pe terenul acestora, într-o perspectivă care este cea a exploatării posibilităților analitice ale unor metode verificate în alte spații decît cele ale manifestării lingvistice literare.

Urmărită în cadrul unui text literar, conotația își revelă capacitatea de a semantiza totalitatea materialului verbal și de a înmulți, astfel, planurile lecturii: producerea sensului, prin recuperarea planurilor conotative, este, așadar, un proces mult mai complicat decît lasă să se presupună teoria — clasică? — a semnului.

Descrierea celor două fețe ale semnului conotativ — în volumul cercetătoarei lyoneze — este, de fapt, un studiu foarte solid despre *semnul literar*, autoarea fructificînd, pe de o parte, în mod firesc, achizițiile în domeniul semnului lingvistic, iar pe de altă parte, studiile privitoare la specificitatea funcționării discursului literar. Suportul material, semnificantul conotatorului, poate fi

identificat în toate compartimentele limbii: materialul sonor și grafic, faptele prozodice, lexicul, sintaxa. Este evident că formele luate de semnificantul de conotație elimină ideea identității lui necesare cu semnificantul de denotație: mai mult chiar, ceea ce constituie un semnificant pentru conotație este/poate fi nonpertinent ca semnificant denotativ. Problema stabilirii semnificantului este capitală deoarece numai ea permite identificarea unităților semnificante (conotante) și distincția obiectivă între limbajele de denotație și cele de conotație, adică între un limbaj *real* și unul *construit* de subiectul emițător/receptor. Pentru explorarea textului literar, stabilirea și analizarea semnificantului conotativ este, în volumul amintit, partea — nu numai cu adevărat originală, dar și — direct operantă. Ea subliniază importanța cunoașterii aprofundate a stratului „material“ pentru funcționarea semnului poetic, care, prin reducerea distanței dintre semnificant și semnificat, creează acea motivație maximă, acea transparență generalizată care, cîndva, a justificat denumirea de „limbaj al zeilor“ rezervată limbajului poeziei. Motivație nu înseamnă, bineînțeles, asemănare, ci mai curînd o „potrivire“ facilitată și ratificată de anumite mentalități, convenții, uzanțe, specifice universului cultural în care a apărut textul-operă.

Mai puțin originală, dar utilă pentru precizarea atribuțiilor, este analiza semnificatului de conotație, unde sînt folosite rezultatele cercetărilor asupra valorilor stilistice, a registrelor de limbă, a sociolectelor, idiolectelor, valorilor de evocare, a celor afective, asociative, metaforice etc., studiate de stilistică, de semantică, de retorică sau chiar de gramatică.

Manifestarea conotativă cunoaște diferite grade de extensiune în funcție de tipul de discurs; se poate deduce că stabilirea întinderii zonei conotative și a numărului izotopiilor constituie un criteriu prețios pentru tipologia textelor literare. Discursul literar este un loc privilegiat pentru fenomenul conotativ, dar chiar și în discursul comunicării cotidiene, conotația, deși adăugată, nu este totuși superfluă. Ea nu este un epifenomen cu finalitate decorativă și intervenție imprevizibilă, ci, dimpotrivă, ca și unitățile denotative, unitățile de conotație sînt elemente componente ale semnificației mesajului, fundamentale pentru funcționarea lui semiologică. Descoperind unită-

țile prin care se manifestă conotația, aceasta este scoasă din aria aproximațiilor subiective pentru a fi introdusă în cîmpul achizițiilor ferme ce pot fi folosite la descrierea unui text, cu precădere a textului poetic: pentru nivelul semantic al acestuia, conotația este însuși principiul structurant. Studierea ei subliniază tripla apartenență a semanticii — logică, psihologică, lingvistică — și necesitatea, nu doar posibilitatea, de a ține seamă de aceasta pentru evaluarea exactă — completă — a manifestării semnificante într-un text propus ca obiect semiotic.

Lectura semiotică

„Arta nu e inspirație, ardoare, mister, har divin, *et similia,* ci infinită răbdare combinatorie, gust pentru risc și meserie."

Citatul este din volumul *Modele semiologice în COMMEDIA lui Dante*[1], al cărei autor, D'Arco Silvio Avalle, a fost publicat în românește încă din 1972[2]. Se știe așadar că specialistul italian este dintre aceia care întreprind analiza textului literar cu tehnici ale căror atribute cardinale s-ar afla în capacitatea de conciliere a obiectivității metodelor cu necesitatea de adecvare la specificitatea diferitelor forme particulare ale culturii.

Titlul — *Modele semiologice . . .* — anunță că cercetarea este situată la un foarte înalt nivel de generalitate. Pretextul manifest, justificarea imediată a „comentariului" lui Avalle este dorința de a verifica actualitatea și productivitatea cercetărilor proppiene, la aproape jumătate de veac de la publicarea lor[3]: verificare dar și pledoarie pentru o metodă, cea a lui Propp, care constituie „un pas decisiv către forme mereu mai mature de analiză structurală"[4], o metodă a cărei elaborare coincide cu „fondarea unei noi dimensiuni epistemologice menite să se afirme mai tîrziu, în anii șaizeci și șaptezeci"[5].

Cele două studii care fundamentează teoretic cercetarea — „De la mit la literatură" și „Între morfologia povestirii și fonologia pragheză" —, ca și „aplicațiile" — „Ultima călătorie a lui Ulise", „Eroul dispărut", „Vîrsta de aur la Dante", „. . . de fole amor" —, tot atîtea „motive", sînt subordonate, în mod esențial, a) delimitării unor concepte, în primul rînd „semnul literar" și „modelul" (*modelul* ca manifestare literară sau, mai exact, în textul literar) și b) examinării eficacității demersului semiotic în cercetarea al cărei obiect este literatura.

Definirea conceptelor se face mai mult prin analogii și aproximări decît prin relevarea unor trăsături ce ar putea constitui exclusivitatea „semnului literar", însă, în cadrul unui program de cercetare care-și propune „să traseze o ordine semiologic-corectă problemei analizei literare", în cadrul unei cercetări caracterizată — încă — prin „fluctuații" și „incertitudini", valoarea operațională a unor asemenea definiții nu poate fi minimalizată. Pe lîngă acest avantaj, propunerile de definire oferite de Avalle constituie un excelent punct de plecare pentru dezvoltări teoretice ulterioare, chiar dacă valoarea lor imediată — operațională sau de alt fel — trebuie considerată cu prudență.

Ni se pare discutabilă, de pildă, posibilitatea definirii semnului literar prin captarea lui în cadrele semnului lingvistic așa cum a fost definit de Saussure: deși referința constantă la aceeași concepție atestă fermitatea unei opțiuni, nu trebuie totuși ignorate riscurile unei asemenea fidelități, dogmatismul fiind poate dintre (riscurile) cele mai puțin grave în cazul de față[6]. Insatisfacția procurată de ceea ce Avalle avansează ca definiție a semnului literar nu este întîmplătoare, deoarece ea neglijează tocmai aspectele ce nu pot fi neglijate: refuzul fenomenologiei literare de a se lăsa — integral — captată în tipare, existența ei ca „diferență" ireductibilă, necesitatea de a aborda conceptul de *semn* — literar sau de alt fel, dar

[1] București, Univers, 1979, trad. Ștefania și Marin Mincu, prefață de Marin Mincu.
[2] *Poetică și stilistică*. Orientări moderne, București, Univers, p. 584—608.
[3] *Modele semiologice*... apărea în 1975, la editura Bompiani din Milano.

[4] *Modele semiologice . . .*, p. 145—146.
[5] *Id.*, p. 145.
[6] Cf *infra*, „Despre proiectul semiotic".

literar în primul rînd — din perspectiva unor teorii care definesc semnul admițînd posibilitatea unei tipologii nuanțate sau chiar a existenței unor cazuri a-tipice determinate de însăși realitatea fenomenelor. O astfel de teorie trebuie să trateze semnul în relație — indestructibilă — cu manifestarea semnificației, oricît de pre- sau postsemiotice ar fi implicațiile presupuse de includerea problematicii referentului, și oricare ar fi dozajul real/absurd, mimetism-invenție, caracteristic unui text literar. Aceasta ar fi, desigur, o modalitate de a nu disocia domeniul — complex și practic inepuizabil — deschiderii-literaturii-către-lume, de a anunța un nivel de descriere semantică — iminent —, unde opera literară își regăsește situarea spațio-temporală, caracterizată de parametri „indiscutabili", descriere aptă, deci, să prezinte opera dintr-o perspectivă axiologică mai puțin expusă riscului de sărăcire a fenomenului — riscul, de pildă, analizei care se oprește la faza semiotică. Participarea contextului situațional — verbal sau extra-verbal — la realizarea semnificației, chiar dacă acesta este imprecis, ambiguu, multivoc sau echivoc, devine indispensabilă, mai ales dacă optica analizei este cea a lecturii, de neconceput, aceasta, în afara unui „loc" și a unui „moment", ale căror fatale mutații asigură — în mod firesc — permanența operei literare. Toate acestea sînt, desigur, doar niște mici adevăruri-de-bun-simț, dar existența lor nu trebuie pierdută din vedere de către cercetătorul semiolog: acesta trebuie *să facă din metodele pe care le mînuiește instrumente de demonstrare științifică* a unor adevăruri intuite sau semnalate empiric. Lectura, în condițiile acestor exigențe, nu poate fi o lectură oarecare, este o lectură de specialist, un nivel care inaugurează analiza, este prima treaptă într-un proces cognitiv.

Pentru definirea *modelului,* Avalle se reclamă tot de la teoria saussuriană, ceva mai legitimă în acest caz decît în cel de mai înainte. Adaptînd la literatură dihotomia *langue/parole,* modelele, ca însumare a manifestărilor „literare", s-ar situa la nivelul *langue* — nivelul semiologic al literaturii —, în timp ce aspectului *parole* i-ar corespunde tocmai acele incalculabile manifestări care formează laolaltă cîmpul „fenomenologiei literare". Poate că cele dintîi obiecții pe care ar trebui să le suscite acest transfer s-ar cuveni să vizeze însăși oportunitatea amin-

titei dihotomii, care atrage după sine reexaminarea cauzelor ce autorizează atribuirea *limbii* ca obiect epistemic — exclusiv — lingvisticii. Dacă obiectul „real" al acestei discipline este *vorbirea* („parole"), relația limbă-model semiotic în literatură se schimbă, iar chestiunea compatibilității dintre metodologia semiotică și fenomenul literar nu se mai pune în aceiași termeni. Cercetările cele mai recente despre „lingvistica textului" sugerează, nu fără motiv, un întreg chestionar privind relația unei științe a supraindividualului cu domeniul manifestării individuale — deoarece *modelele* trebuie să aibă în vedere nu numai literatura populară considerată ca producție colectivă — și, împrumutînd stilul piruetă îndrăgit de amatorii de revoluții copernicane, ne-am putea întreba dacă nu cumva lingvistica n-ar fi *decît a vorbirii* („parole"). Modelul, ca ilustrare a principiului simplității (Hjelmslev), caracteristic oricărui demers științific, nu trebuie — nu poate — fi eliminat, însă raportul lui cu acest demers se schimbă: modelul își revelă și impune facultățile de *organon,* de instrument, în timp ce obiectul cercetării tinde să fie coextensiv cu manifestarea limbajului. Dar, întrucît cercetările privitoare la lingvistica textului nu au depășit prea mult perioada preteoretică, iar etapa actuală pare să nu fie marcată decît de eforturile de stabilire a criteriilor de coerență, susceptibile de schimbări dictate de tipologia textelor, este mai bine ca anticipările să nu capete decît formulări deschise, pregătite pentru modificări.

Ezitările lui Avalle în încercarea de definire a conceptului de model reproduc situația generală a cercetării care și-a propus același lucru; dificultățile decurg, evident, din ambiguitatea termenului, agravată de operațiunile de adaptare la literatură. Absolutizînd rînd pe rînd cele două seme care îl instituie, „schemacitate" și „reprezentativitate", Avalle pare să vadă în *model* fie o schemă necesar extrasă dintr-o multitudine de fenomene a căror cercetare ar fi — fără această operație de reducere — cvasiimposibilă, fie o manifestare inițială, originară, către care trimit toate manifestările ulterioare (subsumate de un anumit *motiv* etc.). Poate de aceea considerațiile semiologului italian lasă adesea impresia că avem de a face cu o cercetare despre *sursele* unei opere, prin mijlocirea unei metode de tip structuralist: identificarea

modelelor semiologice. Studiul structural-semiologic într-o situație strict delimitată — stabilirea cu *obiectivitate* a contribuției lui Dante la crearea și dezvoltarea unor motive — subliniază, pe lîngă vocația axiomatică a semiologiei, capacitatea ei de a decide într-un domeniu care nu mai este cel al realului, ci acela al unui „posibil" — cu deosebire studiul „Ultima călătorie" — care simulează realul; semioticianul, înarmat cu instrumente mai fine decît cele minuite de Avalle — de pildă, teoriile și tehnicile puse la dispoziție de logica polivalentă și de matematicile moderne — va putea elabora modele apte să reprezinte, cu mai puține — grave — insuficiențe, diversitatea și specificitatea literaturii. Dar, oricare ar fi neajunsurile acestei metode, Avalle se arată optimist; optimismul său este pe cît de cert pe atît de bine argumentat: aceste tehnici — cele ce decurg din analiza semiologică a produselor culturale și din morfologia povestirii — „permit un studiu obiectiv și exact al literaturii, ne relevă existența unor mărimi constante apte să fondeze omologii structurale între «povestiri», chiar foarte îndepărtate unele de altele, să le definească *identitatea* și deci să recunoască existența unor «motive» recurente în diverse culturi, la cele mai diferite nivele de realizare practică"[7]. Aflăm de aici obiectivul cercetării semiotice, însă, acest tip de „lectură" trebuie înțeles cu neajunsurile lui, adică doar ca bază obiectivă a unei hermeneutici ulterioare căreia îi sînt interzise tentațiile impresioniste.

Problema centrală — mereu actuală — ce se desprinde din studiile lui Avalle este aceea a compatibilității literaturii cu metodologia propusă de semiologie. Constatările au mai curînd rolul unei invitații la reflectare: atribuind *a priori* metodei semiotice virtuți pe care aplicațiile le pot dovedi himerice, comitem o dublă imprudență, căci, pe de o parte, poate fi discreditată o metodă ale cărei avantaje — ca studiu al esențelor — asupra altor metode sînt acum demonstrate, și, pe de altă parte, se investește în mod nejustificat într-o direcție care poate bloca afirmarea altor metode, cu eficacitate superioară, sub anumite alte aspecte decît cele sub care semiologia se prezintă ca metodă privilegiată. S-ar cere

[7] *Modele semiologice* . . ., p. 33.

poate o reîmpărțire a atribuțiilor, după criteriul maximei rentabilități — efect al maximei competențe și compatibilități —, în cadrul general al investigării literaturii.

Pentru o semiotică a subiectului

Dintre ultimele cărți publicate de Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*[1] — penultima[2] —, semnalînd chiar de la titlu continuitatea unor preocupări — *Du sens I*, 1970 —, reunește — sau prezintă avantajul de a pune la îndemîna cititorilor — cîteva din studiile apărute în periodice sau volume colective, între 1973 și 1982. „Continuitatea unor preocupări" nu înseamnă însă o simplă . . . continuare a volumului *Du sens I;* este o continuare pe un cîmp de cercetare considerabil extins, arie de validare a unor metode aplicate mai întîi literaturii și — cel mult — cîtorva produse paraliterare. De fapt, în această carte, Greimas își ilustrează propria deviză, „fidélité et changement", nicidecum expresie a gustului pentru paradox, ci doar o formulare — printre altele posibile — a ideii de progres într-un spațiu — cel al cercetării științifice — în care această idee își capătă/păstrează sensul cel mai adevărat.

Textele adunate în volum sînt martorii unei „povești adevărate", a ceea ce unii, cu prejudecată, temei, mîndrie sau admirație, numesc aventura semiotică. Ele se confundă cu reperele — momentele unei practici de cercetare ce depășește eforturile particulare, întrucît, oricît de mare ar fi „rezistența" scepticilor, Greimas a făcut „școală", iar cursurile, seminariile, atelierele conduse sau organizate de el la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales constituie cu adevărat „școala semiotică de la Paris", cu reverberații în toată lumea.

Refăcînd, cu ajutorul textelor greimasiene, drumul

[1] Paris, Seuil, 1983.

[2] Ultima carte a lui A. J. Greimas este *Des dieux et des hommes*, Paris, PUF, 1985, unde, pe baza particularităților lingvistice ale povestirilor lituaniene, autorul își propune să elaboreze *o semiotică a culturii.*

parcurs de demersul semiotic în două decenii — avem în vedere și textele din „primul“ *Du sens*, precum și cele din *Sémantique structurale* (1966), *Maupassant* (1976), *Sémiotique et sciences sociales* (1976) —, recunoaștem în punctul de plecare modelele de analiză împrumutate de la Vladimir Propp, care rețin din basmele rusești o schemă — model analogic — pluriinterpretabilă și, tocmai de aceea, deosebit de productivă. Model analogic, schemă narativă, funcții, recurențe, regularități, sînt cîteva elemente ale unui aparat conceptual ce permite construirea unei „gramatici“, ea însăși un model de organizare — și de justificare — a recurențelor. Aceste studii caracterizează etapa cercetării care corespunde perioadei de „absolutism structuralist“, cînd semiotica părea/era preocupată doar de revelarea invariantelor. Treptat, schema proppiană este reevaluată dintr-o perspectivă schimbată, aceea care recuperează — ca în studiile din *Du sens II* — *procesele* (dotate cu istoricitate) și *subiectul*. Definiția acestuia, în afara ontologicului și a psihologicului, a cerut cu necesitate definirea „existenței semiotice“, propusă ca raport-de-implicare-reciprocă-subiect-obiect. Subiectele în joncțiune cu obiectele se defineau — existențial — ca *subiecte de stare* („sujets d'état“), adică — tot — static. Introducerea conceptului de *subiect al înfăptuirii* („sujet de faire“), complementar față de subiectul de stare, era deci indispensabilă, după cum *modalitatea* este inerentă oricărei *înfăptuiri*. Studierea modalităților — și a modalizărilor — a făcut obiectul cursului ținut de Greimas la EHESS, în anul 1974—1975, ca și al seminariilor și atelierelor ce și-au desfășurat activitatea în același an. Un număr special, 43, al revistei *Langages*, avea să consemneze contribuțiile unora din colaboratorii veniți de la alte instituții de învățămînt superior, mulți din afara Franței, invitați să conferențieze pe tema modalităților. De fapt, o întreagă problematică logico-filosofică a fost integrată cîmpului de cercetare semiotică, iar aceasta a marcat inaugurarea unei noi etape: cantitatea/numărul se schimbă în calitate, sau poate, mai exact, cantitatea este calea care duce la evaluări calitative. Desprinderea de constrîngerile schemei narative proppiene asigură identificarea unor noi dispozitive în cadrul acestei *semiotici a acțiunii:* o *semiotică a manipulării* și *o semiotică a sancționării*.

ționării. Aceste (noi) obiecte semiotice, a căror elaborare nu este încă încheiată, trebuie considerate, provizoriu, ca niște organizări modale, indiferente față de conținuturile investite, și susceptibile de a fi folosite ca modele de previzibilitate pentru analiza textelor verbale sau neverbale, a comportamentelor, a situațiilor etc., din moment ce poate fi recunoscută o ordine oarecare, o regularitate cu capacitate semnificantă.

Semioticii subiectului trebuie — neapărat — să-i corespundă o *semiotică a obiectului*, fără de care cea dintîi nici nu poate fi gîndită, deoarece, potrivit definiției sugerate mai sus, numai necesitățile cercetării autorizează disocierea subiect-obiect. Acțiunea subiectului asupra obiectului, ca și influența în sens invers, se situează, firește, în aria semioticii, dar cercetările par să fie abia la început; un exemplu promițător este, după părerea lui Greimas, analiza discursului științelor experimentale: experimentele sînt ca niște evenimente narate care-și dezvăluie statutul de operații cognitive ce duc la construirea unor obiecte epistemice inedite, de natură conceptuală.

Exploatarea modalităților logico-lingvistice din noua perspectivă a făcut posibilă crearea unor domenii specializate, organizate de tipul de modalitate care focalizează cercetările: *semiotica deontică* este, poate, cea care cunoaște în prezent o dezvoltare care justifică optimismul celor care cred în viitorul ei.

Construirea *semioticii subiectului* și valorizarea *teoriei modalităților* au pus în lumină caracterul arbitrar al interdicției de a aborda psihologicul în cadrul investigației semiotice. Acesta trebuie introdus în cîmpul semiotic măcar în măsura în care autorizează o cercetare sistematică, potrivit unor taxinomii ce permit generalizările sau chiar construirea unei grile de lectură socială conotativă. Scopul acestor studii ar trebui să fie elaborarea unei *semiotici volitive*. *Semiotica (modalității) lui a putea* este bogat ilustrată de cercetările lui Michel Foucault, iar *cea a (modalității) lui a ști* poate fi socotită coextensivă cu tot ceea ce Lacan numea *comunicare asumată*, adică demers cognitiv eficace, pe scurt, *o semiologie comunicațională*, expresie tautologică, lipsită de capacitatea de desemnare exclusivă a unui tip anumit de cercetare în cadrul general al semioticii.

Semioticile speciale modale nu au, de fapt, decît o „existență“ virtuală, ele nu se mai realizează în stare pură în discursurile manifestate, acestea neputîndu-se caracteriza, sub acest aspect, decît ca discursuri în modalitatea *dominantă*, x sau y.

Du sens II, ca și alte lucrări ale lui Greimas, dar nu numai ale lui, lasă să se vadă — sau nu poate să ascundă — distanța, uneori considerabilă, dintre construcția teoretică, dintre concepte ca dat prealabil, și verificarea lor prin confruntarea cu diverse practici semiotice. Mișcarea în sensul „îmbogățirii“ semioticii — al antropomorfizării ei — ar fi destinată tocmai reducerii acestei distanțe. Alte centre de cercetare, alte „școli“, din alte părți ale lumii, poate mai „revoluționare“, mai puțin „fidele“ unor metodologii anterioare, sau mai rapide în schimbare, au și obținut rezultate care fac să se vorbească despre discipline de frontieră, despre *semiostilistică*[3], de exemplu, o transformare de fizionomie care subliniază parcă imposibilitatea, în epistema contemporană, existenței științelor „simple“, fără ganga conotativă pejorativă. Unificarea științelor este sarcina cercetării actuale; orice încercare de dezmembrare a cunoașterii înseamnă, astăzi, de fapt, negarea cunoașterii[4]. Asociată acestei mișcări spre reunificare este restituirea dimensiunii antropologice discursului descriptiv critic, printre caracteristicile demersului științific fiind tocmai situarea omului „în lumea pe care o descrie“[5], redarea unei anumite atitudini față de univers[6].

Despre proiectul semiotic

1. Pentru o mai precisă situare a celor cîteva — foarte sumare considerații pe care ne propunem să le facem, referindu-ne mai ales la domeniul literaturii, am

[3] Cf. *infra*, „Despre proiectul semiotic“.
[4] Georges Gusdorf, *De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée*, Paris, Payot, 1977 (1—e éd. 1966), p. 41—42.
[5] Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance. Métamorphoses de la science*, Paris, Gallimard, 1979, p. 9.
[6] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 15.

aminti mai întîi *principalele direcții de cercetare* care —potrivit opiniei generale — constituie în prezent cîmpul semioticii. Semnalîndu-le, încercăm totodată să oferim cîteva repere în măsură să contribuie la o mai bună definire — descriere — a obiectului acestei discipline care, chiar și astăzi, nu pare să fi satisfăcut această exigență primordială. Cauza — sau *o cauză* — este, cu siguranță, continua extindere a domeniului și, consecință firească, necesitatea — și ea continuă — de re-construire a aparatului metodologic.

Una din pomenitele direcții ar putea fi asimilată *filosofiei semnului*. Pretutindeni, în lume, apar exegeze, comentarii ale vechilor teorii ale semnului, sînt reeditate textele antichității sau ale evului mediu; apar noi teorii ale semnului, există o adevărată „mișcare Peirce“ care, în Statele Unite, pregătește o ediție a operelor filosofului-logician-matematician ... în o sută de volume, iar pentru „nevoile imediate“, una numai în opt; în Franța, dezbaterile despre statutul și manifestările semnului sînt tot mai frecvente; noua retorică, de oriunde, are obiective comune cu semantica filosofică; așa numita filosofie acționalistă se sprijină — în unele aspecte — tot pe funcțiile semnului și, pentru a sublinia actualitatea problematicii, trebuie spus că acum cîțiva ani, în septembrie 1980, la Varșovia, a avut loc un colocviu internațional — unul din seria „poloneză“ datorită căreia cercetarea semiotică a fost instituționalizată — cu tema *Filosofia semnului-Semiotică teoretică*[1].

Dintr-o perspectivă epistemologică legată de empirism, pragmatism, pozitivism, neokantianism, semiotica se ocupă cu *cercetarea sistemelor logico-matematice și a rolului reprezentărilor simbolice*, mai mult sau mai puțin formalizate, în construirea discursului științific: semiotica — înțeleasă ca studiu al limbajelor științifice — s-ar confunda cu metaștiința, cu epistemologia. Eforturile cele mai recente merg totuși în sensul demonstrării faptului că semiotica nu este doar epistemologie, ci chiar un proces științific, conceput ca ansamblu de semne-obiect într-un sistem de semne metalingvistice. Scopul

[1] Colocviul a fost organizat și patronat de Universitatea din Varșovia împreună cu trei universități din Statele Unite: Providence, Yale, Bloomington.

cercetării ar putea fi stabilirea diferenţei între semiotic şi — pur şi simplu — ştiinţific.

A treia direcţie de cercetare este determinată de extinderea cîmpului semiotic: se cere, cu necesitate, (re)-definirea semioticii şi, mai ales, a specificităţii demersului analitic în cele două mari clase care constituie diviziunile de bază ale ştiinţelor: exacte-cosmologice şi umaniste-noologice. În ştiinţele exacte, cercetarea se sprijină pe inducţie şi deducţie, analiză şi verificare empirică; în ştiinţele umaniste, ea trebuie să ţină seama — oricît de mari ar fi ambiţiile de obiectivitate — de partenerii dintr-o situaţie de comunicare. Subiectivitatea este dublu implicată, la polul iniţial şi la cel terminal, instanţele creatoare şi, respectiv, consumatoare, ea operează ca modificator; intervin, aşadar, tot felul de determinări — sociologice, psihologice, istorice, etnice etc. — destinate să explice de ce mesajul este ceea ce este şi nu altceva. Mesajul comportă, prin urmare, o structură unde pot fi distinse trei niveluri: a) nivelul neutru sau material, b) nivelul poietic — procesul de producere, şi c) nivelul estezic — procesul ce are în vedere mai ales receptarea. Sînt trei niveluri de simbolizare a căror suprapunere alcătuieşte analiza semiotică a mesajului-obiect semiotic.

Cînd ne referim exclusiv la literatură — disciplină noologică — ne situăm în această a treia direcţie a cărei existenţă este atestată de o bogată — chiar de pe acum — bibliografie ilustrînd, în cadrul unei analize pentru care obiectivitatea este definitorie, modalităţile de captare a subiectivităţii[2].

[2] Semnalăm selectiv: Paul Zumthor, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978 şi, de acelaşi autor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, ed. germ. 1975; Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Paris, F. Nathan, 1978; Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980; Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979; Roman Jakobson et Krystyna Pomorka, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980; Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978; Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977; Marc Eli Blanchard, *Description: Sign, Self, Desire*, The Hague, Mouton, 1980; Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981; Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981; Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes*, La Haye—Paris, Mouton, 1981 etc.

2. Explicit sau implicit, în multe studii publicate în ultimii ani, întîlnim referinţa la ceva ce s-ar putea numi, ni se sugerează[3], *controversa semiotică*, şi care ar reprezenta unul din acele momente, obişnuite în istoria ştiinţelor, cînd o disciplină, nu neapărat contestată, dar insuficient acreditată, îşi redefineşte statutul pe baza realizărilor — dar şi a eşecurilor — înregistrate într-o etapă dată: de fapt, se procedează la o nouă precizare a obiectului şi a metodologiei.

Pentru a vedea ce înseamnă această controversă, calea cea mai eficientă — sau poate doar cea mai comodă — ni se pare a fi cea care începe cu relansarea întrebării *ce este semiotica?*, unde putem introduce două determinări: [ce este semiotica] 1) *literară*, 2) *astăzi?* Această întrebare ar putea fi descompusă într-o serie de alte întrebări pentru a lămuri aspecte care-i preocupă pe specialişti: a) semiotica este, pentru studierea, de pildă, a literaturii, o posibilitate ca oricare alt demers — istoric, psihologic, sociologic, tematic, stilistic — sau ea nu poate fi admisă decît *alături* de celelalte demersuri? Aşadar, raporturile semioticii cu celelalte modalităţi de abordare a literaturii sînt de excludere sau de complementaritate? b) care este deosebirea dintre semiotică şi demersul structuralist cu care, mai ales în anii '60, a fost adesea confundată, analiza semiotică fiind asimilată cu cea exclusiv formală? c) acuzată de excese formalizante, cum îşi salvează semiotica programul — iniţial, tradiţional, definitoriu — care aspiră la descrierea *tuturor activităţilor omeneşti* ce integrează sfera comunicării şi spaţiul de manifestare a semnelor, activităţi care presupun mecanisme de funcţionare mult mai complexe decît s-ar putea crede judecînd după reducerea lor într-un limbaj formalizat, imperfect şi represiv?

Răspunsurile la aceste întrebări pot fi găsite *în* — sau măcar sugerate *de* — unele aspecte ale cercetării concrete: un asemenea aspect — real — este tocmai raportul de complementaritate al semioticii cu celelalte modalităţi de abordare a textului literar, afirmat, subliniat puternic de implicarea în procesul analitic a unor metodologii eliminate iniţial ca incompatibile, şi care, astăzi, „fertilizează" terenul cercetării literare. Dacă

[3] Marc Eli Blanchard, *op. cit.*

adoptăm această perspectivă, limitele semioticii se află tocmai în ceea ce s-a crezut multă vreme că este „puritatea", „ortodoxismul" ei: aplicarea modelului strict saussurian la textele literare, eliminarea elementelor de analiză stilistică și semantică. Studiile din ultima vreme — numite, în general, poststructuraliste, denumire ce operează nu numai o situare în timp, dar și despărțirea de o anumită factură analitică — au pus în lumină posibilitatea unor alternative în demersul semiotic.

Unii specialiști susțin că noile perspective în semiotică — a căror notă distinctivă pare să fie înmulțirea studiilor de pragmatică — se justifică prin reexaminarea relațiilor dintre semne și subiectul — conștient sau inconștient — care le produce/receptează[4]. În acest sens, o tentativă dintre cele mai interesante și mai convingătoare — datorită numărului mare de aplicații — este cea a lui Paul Zumthor: recunoscînd unele excese formalizante, săvîrșite de el însuși sau de alții care au lucrat în climatul creat de voga structuralismului, Zumthor își propune identificarea „dublei istoricități", adică a unor mărci psiho-socio-istorice la cei doi poli ai manifestării literaturii, producerea și consumarea textului. Nu este vorba nicidecum de ignorarea exigențelor semioticii lingvistice, ci, mai curînd, de găsirea unei formule medii între formalismul rigid și destructurarea fără interdicții. Această cale de mijloc — care nu este nici oportunism nici eclectism metodologic — presupune acceptarea ideii că un-text-povestește-ceva-ce-are-un-început-și-un-sfîrșit-și-că-acest-ceva-este-un-subiect-cu-referință-precisă[5].

Pînă acum, în cercetarea semiotică aplicată la literatură — de la Propp pînă la Greimas, Todorov, Barthes, Bremond sau Gerald Prince — modelele de interpretare au fost construite pe baza unor povestiri scurte — basme populare rusești sau lituaniene, poveștile lui Maupassant sau Balzac, opere precis fragmentate ca *Decameronul* sau romanul epistolar — nu pe baza unor opere mai întinse, sisteme mai elaborate, unde textul literar este prea bogat sau prea complex pentru a putea fi efectiv cuprins într-un program de semne narative-structuri de

[4] Cf. *supra*, „Pentru o semiotică a subiectului".
[5] Cf. *infra*, „Apărarea și ilustrarea poeticii" și Marc Eli Blanchard, *op. cit.*

bază. Analiza pe texte scurte a întreținut iluzia — eroarea? — că narațiunile vor fi — sau sînt — întotdeauna închise sau deschise, potrivit unor modele previzibile, lectura fiind și ea la fel de previzibilă. Se instituie astfel un fel de hegemonie a modelului narativ, care impune un anumit sistem; dar fiindcă literatura este mult mai mult decît povestirea scurtă, celelalte tipuri de texte, prin particularitățile lor — de tot felul —, pot infirma aceste modele care nu sînt operaționale decît în măsura în care sînt reprezentări ale manifestării lingvistice ca atare: prin extrapolare, ele pot fi folosite pentru determinarea altor unități ale limbajului.

S-a susținut că semiotica narațiunii nu operează decît la nivelul conținutului, ceea ce pare incompatibil cu studierea efectelor de stil — necesară totuși — care, însă, nu operează doar la nivelul expresiei, ele presupun o transformare a referinței, a modului cum este interpretată realitatea extratextuală, atît de creator cît și de receptor; înțeles astfel, stilul devine element de conținut, este generator de ficțiune, de alte contexte translingvistice. De aceea, expresii ca *imaginea naratorului, imaginea cititorului*, deși imperfect introduse în terminologia semiotică, trebuie consolidate, întrucît ele contribuie cu certitudine la stabilirea a ceea ce unii numesc „substanța-aparenței și a reprezentării" în textul literar[6]

Circulă ideea că inserțiunea studiului manifestărilor stilistice în problematica semiotică — introducerea *eului* — favorizează elaborarea unei teorii a descrierii, care s-ar putea numi *semiostilistică*[7], obiectul ei de studiu fiind *semiostilul*, adică relația — de o coerență variabilă — între nivelul expresiei (manifestă) și cel al conținutului (latent). Un astfel de studiu ar putea valorifica funcțiile semiotice de formă și conținut așa cum sînt concepute de Hjelmslev.

Despre teoria descrierii, ca să revenim la ea, se spune, în general, că ar fi bazată pe premisa că *noi* vorbim, povestim, ca să descriem, sau, nu vorbim, nu povestim, decît descriind, producerea descrierii este, așadar, fatală. Aceasta înseamnă că spunem într-un mod *personal*, notăm într-un mod ce ne este *propriu*, ceea ce avem *noi*

[6] Marc Eli Blanchard, *op. cit.*
[7] *Ibid.*

de spus despre lume, în termeni deosebiți de cei ai narațiunii, aceasta fiind concepută ca structură semiotică situată la nivelul conținutului, la nivelul acelor modele — narative — care parcă ar tutela textul, și la care se oprește/s-a oprit analiza semiotică: poate aici ar trebui căutați germenii controversei, elementele care determină — cu oarecare duritate — intrarea acestui tip de cercetare într-o etapă nouă.

În noile condiții, adică în situația creată de depășirea structurilor narative ca limită a cercetării semiotice, se pune problema relației — și a proporției — dintre obiectiv (narativ) și subiectiv (descriptiv sau stilistic), între ceea ce este *dat* și ceea ce este *creat*. Controversa semiotică ar putea fi caracterizată/definită prin încercarea de a depăși limitele semioticii așa cum s-a dezvoltat ea în anii '60 și '70 și de a reconstitui *eu*-l în dubla imagine a scriitorului și a cititorului. Descrierea, în măsura în care este marginală, suplimentară, o extensiune a narațiunii, o zonă lăsată în afara cîmpului analizei structurale, poate să apară ca o nouă frontieră a studiilor semiotice: ea ar fi locul de manifestare a semnelor ca expresie a unei psihologii. Pe plan practic, problema care cere imediat o rezolvare este aceea a metalimbajului în care poate fi realizată analiza descrierii: din examinarea studiilor celor mai recente, în care se încearcă detectarea descrierii, s-ar părea că cercetătorii ezită între parafrază — foarte adecvată și redundantă — și un metalimbaj de inspirație naratologică — evident neadecvat, de vreme ce a fost creat pentru analiza obiectelor narative[8].

Noua situație readuce în actualitate necesitatea de a reconsidera anumite baze epistemologice și, mai ales, relația dintre semiologie și lingvistică. Chiar dacă nu intrăm — aici — în detalii, trebuie totuși să spunem că în metodologia disciplinelor umaniste, se pomenește tot mai des despre *semiolingvistică*, o aglutinare lexicală foarte semnificativă pentru compatibilitatea dintre cele două partenere-componente: prin adoptarea modelului lingvistic, semiotica își reafirmă vocația umanistă și socială, întrucît acest model trimite la limbaj ca produs

[8] Philippe Hamon, *op. cit.*, propune o serie de soluții în cadrul unor analize concrete.

social prin excelență. Un astfel de argument — vocația umanistă și socială — determină, firește, factura „programului semiotic" în etapa actuală. În acest proiect se înscriu mai multe obiective dintre care vom cita cîteva — într-o ordine care nu traduce ordinul importanței — pentru a sugera noua orientare a cercetării:

— introducerea studiului referentului — poate într-o accepție care nu este cea din filosofia limbajului, nu ceva absolut și etern, ci mai curînd ca loc de manifestare a sensului senzorial perceptibil de către om;

— pornind de la studiul nivelelor narative, care au la bază, se știe, clase de acțiuni și de funcții ale personajelor, semiotica își propune stabilirea unui model universal al narațiunii, care să poată fi extins la toate genurile și subgenurile, nu numai ale literaturii, ci ale tuturor sistemelor de semne care există în societate și vor/trebuie să fie comunicate.

Anvergura acestui proiect își află legitimarea în realitatea funcției poetice și în alte sisteme decît cel lingvistic: semiotica „îmbogățită" astfel — prin abordarea nivelului semnificantului — colaborează cu poetica. Semiostilistica, semiolingvistica își alătură așadar semiopoetica.

Judecînd lucrurile sub un alt aspect, faptul că orice discurs, de orice natură, se poate articula mai întîi ca povestire, ca narațiune, nu epuizează — Greimas însuși o spune — acel plan al povestirii pe care îl numim semnificat: ceea ce rămîne — potrivit aceluiași specialist — constituie formele discursive, circumstanțele (loc, timp, mediu), adică *descrierea;*

— ca element al problematicii semiotice, descrierea, socotită la nivel de semnificație, este pusă în legătură cu problema adevărului/falsității discursului lingvistic, deci o ordine axiologică absentă din proiectul semiotic al etapei anterioare, cînd, dimpotrivă, se susținea că analiza semiotică se oprește în fața axiologicului, sau că semioticul este ireductibil la axiologic. Se înțelege lesne că, în noua perspectivă, relația cu teoria cunoașterii este implicită: cercetările vor trebui să arate ce are *valoare de adevăr* într-un text literar și ce nu are decît *sens*, adică va fi arătat raportul dintre coerența ontologică — extratextuală — și coerența textuală. Oricum, în analiza

semiotică, va fi integrată o întreagă problematică specială, relevantă pentru noile orientări;

— concepția semiolingvistică de care vorbeam mai înainte pare să reabiliteze sociologia literaturii, marginalizată și conotată peiorativ din pricina cunoscutelor excese care stabileau determinisme prea directe; relațiile — tradiționale — între operă și mediul social sînt reconstituite acum în termeni de semnificație, ele nu mai sînt socotite doar sub raportul de pură determinare, de la cauză la efect: extratextualul va fi recuperat, credința în autarhia limbajului se va modera, loganaliza[9] bazată pe autotelismul textului nu va mai fi un scop în sine ci doar primul moment dintr-un parcurs analitic care vizează cunoașterea proceselor ce generează structurile ca spațiu de organizare a semnificației.

3. Cum se prezintă, așadar, analiza semiotică a textului literar în etapa actuală? Răspunsul nu poate avea decît factura unor aproximații, notă impusă de realitatea cercetării care, în sens strict etimologic, este, în cazul de față, poate mai mult decît în altele, un efort de delimitare a obiectului și de adaptare a unor metode. Controversă nu înseamnă criză și încă și mai puțin eșec; nu este vorba de blocare, de epuizare metodologică: cu un clișeu, nu este vorba decît de o criză de creștere, care va fi depășită după o mai bună cunoaștere a cîmpului investigat din perspectiva semnificației, mai buna cunoaștere a însăși sferei semnificației prin reconsiderarea colaborării, de exemplu, cu semantica logico-filosofică și, bineînțeles, prin înmulțirea „experiențelor". Momentul acesta în care semiotica este controversată ar putea fi deci caracterizat prin a) examinarea critică a rezultatelor etapei anterioare pentru a distinge între pertinent-eficace și nonpertinent, b) lansarea unor noi proiecte, orientate, cum arătam mai înainte, de vocația umanistă și socială a semioticii; esențială, în aceste proiecte, este tentativa de a realiza „antropomorfizarea" semioticii prin includerea descrierii — ca arie de manifestare a rolurilor personajelor — în problematica semiotică. Reînnoirea programelor este urmarea presiunii unor imperative schimbate. Aceste imperative decurg din înțelegerea faptului că analiza semiotică, al cărei obiect este exclusiv fenomenul lingvistic, este incompletă, „universul semnificant" nefiind în întregime verbalizabil: moderarea logocentrismului — o adevărată modificare de mentalitate — deschide semioticii perspective care cer nuanțarea metodelor, colaborarea, în acest scop, cu alte tipuri de demers (poetic, retoric, stilistic, sociologic). Scopul acestei colaborări este dezvăluirea sensurilor — a totalității (!) sensurilor — dintr-un corpus literar, de fapt, scopul pe care semiotica și l-a propus chiar din momentul primelor ei manifestări — anii '60 —, dar pentru atingerea căruia s-a dovedit insuficient înarmată.

[9] Michel Serres, *op. cit.*

Spunem și în altă parte[10] că tentativa de a compara semiotica, sub aspectul metodei, cu alte tipuri de demers pentru a releva raporturi axiologice, este neavenită: metodele sînt nu numai necomutabile, dar, credem noi, și ne-comparabile, fiecare operează în mod specific, colaborarea dintre ele nu este posibilă decît datorită acestei diferențe; descrierea cît mai completă a semnificației nu poate fi întrevăzută fără această colaborare, întrucît *metoda* în stare să revele dorita totalitate nu este deocamdată cunoscută. Există, firește, diferite grade de compatibilitate între metode și manifestările textuale: *acest* lucru îl va decide cercetătorul.

Stabilirea unei ordini în adoptarea diferitelor tipuri de demers nu traduce o ierarhie valorică, ea este o exigență subordonată strategiei metodologice. Este greu de demonstrat — în afara oricăror preconcepții — că diferitele abordări ale textului se contrazic, se stingheresc, se elimină unele pe altele, după cum la fel de greu de admis este că literatura se poate mulțumi cu soluțiile unice: fiecare tip de demers — repetăm — funcționează în felul său și se află în raport de complementaritate cu — toate — celelalte.

[10] Cf. *infra*, „Apărarea și ilustrarea poeticii".

IV. MODEL LINGVISTIC ŞI ANALIZĂ POETICĂ

„Prin cît de multe analize obscure se ajunge la producerea unei opere?"
PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*

Din naraţiuni, naraţiune

Ca o indicaţie pentru lectură, am vrea să precizăm că titlul acesta nu trebuie înţeles ca circularitate, ca veşnică reîntoarcere, ci ca filiaţie, geneză, continuitate, reproducere a unui dat — niciodată — iniţial, în cadrul unui proces cu mecanisme multiple, realizat, pe axă verticală sau/şi orizontală, într-o practică semnificantă pe care, cu o formulă sumară, am putea-o defini ca o coproducţie a semnificantului şi a lucrului spus[1].

1.1. Pentru definirea textului narativ, am ales propunerile aavansate de Mieke Bal:

„Un TEXT este un ansamblu finit şi structurat de semne lingvistice.

Un text *narativ* este un text în care o instanţă *spune o povestire* («récit»).

A spune o povestire înseamnă a produce fraze care semnifică această povestire.

Această activitate de enunţare este *naraţiunea.*

O POVESTIRE este semnificatul unui text narativ.

O *povestire* semnifică la rîndui ei o *întîmplare* («histoire»).

O ÎNTÎMPLARE este o serie de evenimente legate logic între ele ..."[2]

[1] Jean-Louis Galay, *Philosophie et invention textuelle,* Paris, Klincksieck, 1977, *passim.*

[2] *Narratologie,* Essais sur la signification dans quatre romans modernes, Paris, Klincksieck, 1977, p. 4.

Cu alte cuvinte, naraţiunea este actul de enunţare al cărui rezultat este producerea — producţia — de fraze destinate să semnifice povestirea spusă de o instanţă (narativă) în cadrul unui text (narativ), care este definit ca ansamblu finit şi structurat de semne (lingvistice, în cazul propus aici).

2. Cele cîteva elemente de analiză care urmează au ca punct de plecare o „definiţie" tautologică — dar care respectă, se înţelege, coordonatele menţionate mai sus —: *naraţiunea este un text narativ.* Consideraţiile noastre nu sînt propuse decît ca sugestii ce ar putea eventual fi adăugate unui cadru teoretic ale cărui limite — şi încă şi mai mult caracteristici — rămîn de fixat. Definiţia pe care am numit-o tautologică, şi care poate fi corelată cu titlul — aşa cum l-am recomandat pentru lectură —, ne dă posibilitatea să vorbim despre *text* ca *suport al naraţiunii* şi despre *intertext* ca *origine inerentă* a acesteia: ne situăm, aşadar, *înainte* şi totodată *în* enunţul narativ, adoptînd o perspectivă numită — justificat sau nu — genetică (raportare la emiţător).

2.1. Este momentul, credem, să propunem o definiţie — oarecare, cu condiţia să fie respectate compatibilităţile logice — pentru *text:* un ansamblu alcătuit dintr-un număr oarecare de *elemente,* cu conţinut — încă — nespecificat, care întreţin între ele *relaţii* — în număr definit, dar — de natură nespecificată. Această definiţie — care vrea să sublinieze caracterul structural al textului, şi a cărei generalitate are rolul să-l [textul] situeze la nivelul unui model ce va fi saturat prin actualizarea treptată a virtualităţilor sale — conţine calităţile de închidere şi deschidere proprii textelor efective, precum şi ideea realizării acestora ca proces de determinare progresivă, atît în ordinea elementelor (teze: text narativ), povestire („récit"), întîmplare („histoire"), cît şi în aceea a relaţiilor, a căror natură este însuşi obiectul unei părţi din analiza naratologică. Reţeaua relaţională comportă implicarea evenimentelor, a actorilor, a acţiunilor, a topologiei, a viziunilor (narative), adică a tuturor unităţilor (elementelor) constitutive ale întîmplării. Natura acestor relaţii va fi neapărat determinată de conţinutul termenilor tetici. La acest nivel — al relaţiilor —, cercetăto-

rul va face demonstrația priceperii sale: stabilirea sensurilor — teoretic inepuizabile — ale unui text dat ca narativ, literar sau neliterar, înseamnă, în definitiv, surprinderea relațiilor — schimbătoare și tocmai de aceea foarte fin nuanțate — pe care le întrețin elementele (tezele) acestei structuri care este textul narativ (=complex semnificant), eliminînd din capul locului ideea de determinare univocă: întotdeauna trebuie să se țină seama de reciprocitatea mișcării, după cum nu trebuie să se piardă din vedere instabilitatea cuantificărilor și a calificărilor. Factorii responsabili de această dinamică perpetuă sînt de ordin textual, dar și peritextual, deoarece ei țin de organizarea suportului narativ, sau extratextual, deoarece, într-o măsură apreciabilă, sînt determinați de personalitatea cercetătorului, de cadrul socio-istoric și cultural etc., factori care acționează ca adevărați operatori narativi.

Abordarea structurală — care are dezavantajele demersului provizoriu, parțial, dar, în același timp, avantajele celui operațional — înlesnește identificarea relațiilor între mai multe fenomene de natură semiotică: suport narativ (textul) și rațiunea lui — imediată — de existență (povestirea), povestire și întîmplare, text narativ și întîmplare. Aceste fenomene funcționează într-adevăr ca semne narative și denotează, ca atare, semnificați care, fără ele [fără aceste fenomene] ar fi imperceptibili[3]. Contribuția analizei narativității — adică a relațiilor dintre textul narativ, povestire și întîmplare — la analiza semnificației globale a textului este evidentă[4]. În cadrul acestui program, o etapă ulterioară ar trebui să furnizeze elementele unei definiri a textului ca organizare semantică coerentă, deci care respectă un sistem de reguli destinate să indice limitele paragramatismului — ale paragramaticalității — precum și pe acelea ale compatibilității logice, două tipuri de constrîn-

[3] Mieke Bal, *op. cit.*, p. 3.

[4] Această distincție ternară nu este singura distincție întîlnită în studiile de naratologie. Pentru acest aspect, în afară de formaliștii ruși care au inaugurat acest tip de analiză, sau l-au explicitat, pozițiile respective ale lui Barthes, Todorov, Genette etc. arată că lucrurile nu sînt tranșate.

geri care asigură funcționarea „corectă" a unei practici semiotice de tipul limbajului natural[5].

2.2. Studierea textului ca sistem nu trebuie socotită ca demers ce autorizează ignorarea elementelor particularizante, a singularului — obiect al unor severe reconsiderări, în studiile cele mai recente, pentru care analiza structurală nu este decît o etapă ce asigură rigoarea interpretărilor. Cercetarea textului se ocupă, obligatoriu, și de intertext, nivel-instanță aflat inevitabil la originea oricărui text: este una din căile pe care revine în actualitate problematica originalității.

Dintr-un punct de vedere deosebit de cel avansat de Michael Riffaterre[6], intertextul constituie factorul-certitudine, însăși condiția generării unui alt — nou? — text, a „intuirii" acestuia: între ele se instalează, într-o perspectivă logică, o relație de la explicit la implicit, de la manifestat la presupus. Dacă nu se ține seama decît de dimensiunea temporală, cei doi termeni ai relației suferă schimbări de statut, astfel că textul implicit poate deveni, într-o intertextualitate ulterioară, explicit. Oricum s-ar petrece lucrurile, este limpede că un proces de producție textuală, înțeles în felul acesta, nu poate avea cu adevărat un început (propriu) — decît dacă rezultă *ex nihilo* dintr-un act creator — și nici un sfîrșit[7].

[5] Pentru asigurarea coerenței textuale, organizarea nivelului structurii superficiale pornind de la distribuția „morfemelor" nu este suficientă: „Numai luarea în considerație a relațiilor logico-semantice a frazelor textului și a anumitor aspecte pragmatice îngăduie înțelegerea fenomenelor care fac să se spună despre un text că este coerent". (J. Peytard, „Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire", *La Pensée*, 215, 1980, p. 25).

[6] „La trace de l'intertexte", *La Pensée*, 215, 1980, p. 4—18 și „L'intertexte inconnu", *Littérature*, 41, 1981, p. 4—7; în ultimul din aceste două studii, intertextul este socotit ca presupoziție.

[7] Să-l citām, în sprijinul acestei poziții, pe Paul Zumthor, „Intertextualité et mouvance", *Littérature*, 41, 1981, p. 8: „[Intertextualitatea este] acea infinitate dinamică singura capabilă să explice, la toate nivelele, ansamblul proprietăților textului, evocînd (sau implicînd) existența unor complexe semnificante, articulate, în diferite moduri (adesea imprevizibile), unele pe altele, fondatoare ale unei pluralități interne a acestui text. Este sugerată ideea unei geneze nelimitate a semnificației. Textul, ca și discursul, nu este închis. El este lucrat de alte texte, așa cum discursul este lucrat de alte discursuri. Intertextualitatea desemnează un fel de supliment, poate inepuizabil, esențial textului ca atare".

2.3. Dacă am reveni la definiția *textului* propusă mai înainte, intertextul, în raport cu elementele (tezele) acestei structuri (textul), s-ar putea prezenta ca o (h)ipo-teză, sursă a voinței/puterii creatoare, o anterioritate — acceptabilă, de vreme ce este cel puțin probabilă — „inferioară" atît cantitativ cît și calitativ[8], dar avînd capacitatea de a sugera o primă orientare în privința conținutului tezelor explicite (concepte sau elemente ale unui ansamblu empiric) și a naturii relațiilor dintre ele[9]. Tezele și relațiile vor fi actualizate datorită unor determinări — în număr, practic, infinit —, tot atîtea elemente de intertext, pentru a se produce, în cele din urmă, un text particular: teoretic, producerea *unui* text efectiv ar trebui să ducă — fatal — la singularitate — asimilabilă originalității? — *textul ca atare fiind/neputînd să fie decît altul.* Omniprezența intertextualității[10] poate fi ușor dedusă din faptul — subliniat adesea de-a lungul istoriei filosofiei limbajului — că limba *există* pentru a se transmite, și că, fiind *obiect transmisibil,* ea trebuie *să aibă un sens,* condiție *sine qua non* a transmisibilității: sensul este valoare de schimb, fără el, transmisibilitatea nu poate fi concepută.

2.4. Transmisibilitatea instaurează instanța — care poate fi, de exemplu, *lectura* — revelatoare a acestei valori de schimb, dar și a valorii de întrebuințare, subliniind solidaritatea inextricabilă dintre text și receptarea lui: această solidaritate rezultă tocmai din natura discursivă a „produsului" textual, discursul fiind definit în mod obișnuit ca act de interacțiune lingvistică. Menționăm că intervenția instanței descriptive revelă totodată un fel de clivaj care se operează în cadrul manifestării intertextualității: spațiul acesteia nu este unic.

2.5. Ceea ce inaugurează un text, *anterioritatea* lui, ceea ce îl „presupune" înainte de a-l afirma, de a-l instituí, ar putea fi socotit ca un conținător și, în același timp, conținut, un semnificant și un semnificat: două aspecte, așa cum s-a spus, într-adevăr inseparabile, dar, în globalitatea pe care o formează, nu pot fi totuși luate nediferențiat. *Textul* instaurat de activitatea discursivă, textul acesta care ar putea fi definit ca *existență,* ipostază a performativității actului de limbaj, se prezintă ca producere a unui semnificant ce-și generează semnificații. Semnificatul este întotdeauna ne-sfîrșit, însă semnificanții săi, în cadrul unei singure (aceleiași) producții textuale, nu pot avea acest caracter: în felul acesta înțelegem închiderea/deschiderea textului. Oricît de nelimitate ar fi virtuțile proteice ale semnificantului, semnificatul se supune unor limitări ale contextului — verbal sau/și situațional —: numai datorită acestor constrîngeri există semnificație. Conținutul — narativ în cazul de față — nu este realizat decît în momentul cînd textul este, datorită unei convenții, socotit închis: această închidere, „săvîrșire" sau „desăvîrșire", este însuși scopul textului, atins în — numai în — cursul unei creații. Închiderea aceasta convențională poate să nu fie decît provizorie, însă, în momentul analizei, o astfel de perspectivă este interzisă de exigențele operaționale.

2.6. În această fază, am putea spune că textul, ca realitate *formată,* este *in-format* cu *sens;* sensul este definit prin *liniaritate* — temporalitate, deci succesivitate — și *tabularitate* — spațialitate, deci simultaneitate —. Această dublă determinare a sensului nu este alta decît realitatea lecturii, singulară sau plurală, după virtualitățile semnificative ale produsului-text, dar și după virtuozitatea descriptivă a receptorului-auditor-cititor. Examinarea acestui din urmă aspect ne-ar duce la constatarea că participarea cititorului — nivelul problematicii demersului semiotic — la „semnificare", adică la atribuirea semnificației, atestă faptul că informația circulă în ambele direcții, comunicarea este un transfer, abolirea unei distanțe[11], consecință a unui efort bilateral — text⟷receptor —... dar nu aceasta vrem să arătăm aici. Să precizăm totuși că ne situăm la nivelul textului narativ înțeles ca semn și că relația de comunicare se instalează

[8] Considerațiile despre calitate ar putea exclude din această discuție producțiile — pe care, împreună cu alți autori, le numim — paratextuale (imitații, pastișe etc.) al căror caracter intertextual este totuși cert.

[9] Cf. Michel Serres, *Hermes I, La Communication,* Paris, Minuit, 1968, p. 11—35 (ed. 1976).

[10] Pentru a evita confuziile, v. Michael Riffaterre, *art. cit., Littérature,* 41, 1981.

[11] Cf. Michel Serres, *op. cit.,* și *supra* „Explicit și implicit în teoria textului și a lecturii".

între acest text, pe care îl propunem ca destinator-emițător al unei informații despre propria sa existență structurală, și cititor, real sau fictiv, destinatarul acestei informații. Nu vom pătrunde așadar în interiorul semnului-text pentru a surprinde natura — particulară — a comunicării între narator și naratar. Intenția noastră nu era decît aceea de a adăuga la un dosar — considerabil — cîteva piese-note ce ar putea eventual servi științei narațiunii ca ansamblu coerent închis. Întrucît această știință nu dispune de un obiect de explorare riguros determinabil, studiul textului narativ va fi, în mod necesar, o colaborare cu studiul altor tipuri de discurs participante la formarea corpusului general supus analizei. Concepută ca *textologie* — ramură a semiologiei —, ea va beneficia de toate cercetările care i se subordonează într-o etapă preștiințifică indispensabilă.

O ultimă precizare — care nu epuizează lista celor ce ar mai putea fi făcute —: textul și intertextul nu pot fi izolate decît în demersul descriptiv, însă naratologia nu le poate lua decît ca elemente în relație cu povestirea și întîmplarea. Numai astfel credem că poate fi vorba de o adevărată decodare a narativității.

Producerea textului

Progresele înregistrate de poetică sînt, în mare măsură, progresele realizate în precizarea conceptelor ei fundamentale, aceste precizări ducînd, totodată, la mai buna circumscriere a obiectului de studiu. Printre aceste concepte, cel care beneficiază de o analză tot mai fină, ca urmare a înțelegerii complexității lui, este, fără îndoială, *textul*. Studiile consacrate textului, definit ca funcționare reală a limbajului — oricare ar fi natura substanței semnificantului —, sînt, astăzi, suficient de numeroase și de valoroase ca să se poată vorbi despre posibilitatea/existența unei științe a textului, o „textologie", cu o problematică proprie, vastă și diversificată — la dimensiunile pluralității limbajelor — pentru a descrie ipostazele manifestării discursive. În cadrul acestei

problematici, un aspect dezbătut cu interes crescînd și cu rezultate care satisfac nevoia de rigoare este cel care își ia ca bază examinarea textului în afara hermeneuticii și a logicii, textul ca obiect al unei „poetici generalizate", fără alți indici de apartenență: acesta este, de pildă, postulatul lui Jean-Louis Galay[1], care încearcă să introducă o tematică suplimentară în spațiul „polimorf sau chiar eterogen al analizelor textuale"[2]. Tentativa lui Jean-Louis Galay înseamnă acceptarea poeticii cu funcția pe care i-o atribuise Valéry, funcția de „manevră mai generală a gîndirii", adică, așa cum scrie autorul prefeței, Jean-Luc Nancy, „ca extindere a procedurilor și a posibilităților de cuprindere, cu ajutorul gîndirii, a unui obiect în general"[3]. Acest „obiect în general" este *modul de producere a discursului*, „ireductibil la vreun conținut oarecare"[4]. Poetica este, așadar, o știință a operei — verbale sau de altă natură — considerată ca existență. Pentru a spori eficacitatea demonstrației sale, Jean-Louis Galay pornește de la cazul particular al discursului — textului — filosofic, pe care practica tradițională, adoptînd o concepție expresivă despre limbaj, nu-l vede decît ca purtător-de-mesaj[5]: textul filosofic își subordonează existența transmiterii unui sens, el este ocultat de acest sens. Filosofii, „agenți" ai construirii și prezentării operelor, sînt, inevitabil, *poietai*, adică *poeți*[6], denumire pe nedrept rezervată, în exclusivitate, creatorilor de opere literare. Scopul lui Galay este prezentarea procesului de „făurire a textului definit ca *artefact*", ca obiect ce depozitează sensul: *poiein*, cînd are în vedere materialul limbii, desemnează, într-adevăr, un proces al cărui produs este, invariabil, *textul*. Opera-text este expresia unei arte ce depășește limitele filosofiei, ea are o existență autonomă și un mod propriu de funcționare. Orice operă-text — oricare ar fi activitatea care îi dă naștere — are o structură bifacială: o față *prepozitivă* — variabilă — și o față *dispozitivă* — materialitatea operei;

[1] Jean-Louis Galay, *Philosophie et invention textuelle. Essai sur la poétique d'un texte kantien*, Paris, Klincksieck, 1977.
[2] *Id.*, p. IX.
[3] *Id.*, p. X.
[4] *Ibid.*
[5] *Id.*, p. 3.
[6] *Id.*, p. 5.

aceste două planuri urmează, pînă la un punct, legi comune tuturor tipurilor de discurs, fapt ce face posibilă o *teorie generală a textului*. Ținînd seama de această realitate — incontestabilă —, orice operă-text, rezultat al unor operațiuni, poate fi obiectul de studiu al poeticii, sau, mai exact, al poieticii.

Textul — filosofic sau de alt fel — nu este niciodată o apariție izolată, inexplicabilă: el este precedat de experiențe — similare la nivel fundamental — concentrate de conceptul de *intertext*, care oferă a) un substrat de bază (referentul discursului) și b) un substrat auxiliar (materia textuală, mijloacele lingvistice)[7].

Productivitatea textuală este o chestiune de scriitură, nu de gîndire, dar sensul, chestiune de gîndire, nu poate fi manifestat decît prin medierea textului. Filosofia, cu statutul ei special, nu poate inova, la nivel fundamental, decît dacă are antecedente textuale: „Nașterea unei filosofii din alta este mai curînd o transfigurare decît un metalogism. Nu se poate vorbi de productivitatea filosofiei decît ca de un regim anumit (mai mult sau mai puțin specific) al productivității textuale în general...“[8].

Dacă textul este definit ca produs al unor operații, al unui dispozitiv de operații — „operativitatea“ —, se înțelege cu ușurință importanța pe care o capătă, în investigarea textului, *retorica*, teorie a operațiilor al căror rezultat este opera verbală. Limbajul nu este redus la condiția de simplă materie, suport al formelor construite în alte zone. Limbajul este *mediul* — „în sensul hegelian al termenului *element*“[9]. Posibilitățile de folosire a limbajului sînt înscrise în el. Textul, fenomenalizare a acestuia, este purtătorul dimensiunii lui „acționale“, iar această dimensiune este definitorie pentru *operă* ca proces de formare în cadrul limbii. Opera — locul de instalare a textului — este un *artefact*, produs al unui *agent*, care folosește o *technè*. Galay sugerează principalele momente ale operației care are ca rezultat textul-operă, momente al căror studiu ar trebui să constituie criteriile structurante ale unei „teorii a producției textuale“[10].

[7] *Id.*, p. 18.
[8] *Id.*, p. 20.
[9] *Id.*, p. 25.
[10] *Id.*, p. 28.

Aceste momente se identifică — nu întîmplător —, cel puțin parțial, cu cele semnalate de retorică și dictate de poziția autorului, însă ele pot fi înmulțite cu situațiile ce decurg din acceptarea operei ca obiect de consum, din optica lecturii. Stratagemele persuasiunii vor fi examinate atît din perspectiva intenției cît și din aceea a reușitei, a eficacității organizării discursive: orice determinare, de la simplul pretext pînă la motivul real, situată în cadrul limbajului, poate fi un „embrayeur opéral“[11]. Elementele operale ale discursului trebuie ordonate „metodic“, în sensul dispunerii lor retorice; compoziția operei, coerența sau consistența ei verbală, este datoare să asigure recunoașterea întregului în părțile componente și a acestora în întreg: „Fiecare operație a operei și fiecare formă discursivă în care se înscrie aceasta trebuie, în principiu, să-și găsească explicația în raționalitatea operei-întregi-pe-cale-de-a-se-făuri. Acesta este principiul analizei textului conceput ca *lucrare* („ouvrage“), adică al analizei poietice“[12].

Textul este deci produsul unor acte poietice: specificitatea acestora este examinată sub aspectul compatibilității cu producția textuală, deoarece nu orice act poietic este valorificat într-o realitate textuală. Actele poietice cu virtuți textogene sînt identificate în formele pe care le conține textul, întrucît aceste forme sînt finalizarea unor operațiuni, reducerea activității *(chrèsis)* operatorului la eficacitatea *(energeia)* acestor operațiuni[13]. Știința textului poate, prin urmare, să fie o *operalogie* și să aibă ca scop existența fie autonomă, ca teorie generală, fie auxiliară, ca teorie subordonată unei manifestări specificate de sens — operalogia filosofiei, de pildă. Dacă se admite că textul constituie prima instanță a cunoașterii în orice domeniu, realizarea acestei științe nu poate fi întîrziată. Pornind de la cazul particular al filosofiei, Jean-Louis Galay demonstrează inacceptabilitatea studiului în afara considerațiilor textuale: filosofia, ca manifestare reală, este semn, expresia solidarității unui semnificant cu un semnificat. O operă filosofică reprezintă „implicarea reciprocă a producerii semnificatului și a semni-

[11] *Id.*, p. 32.
[12] *Id.*, p. 35.
[13] *Id.*, p. 45.

ficantului textual"[14], sau, cu alte cuvinte, „a filosofa presupune, ca imperativ constitutiv, o manifestare de ordinul simbolicului textual: a face filosofie înseamnă, în mod esențial, a face text"[15]. Abordarea textului filosofic din perspectiva poeticii nu este o repetare inutilă, o meta-filosofie oarecare, ci calea către cunoașterea unui aspect care aparține, indisociabil, manifestării filosofice ca atare.

Aceste considerații asupra textului filosofic alcătuiesc un punct de plecare pentru o teorie a textului în general; Jean-Louis Galay încearcă să organizeze expunerea sa în jurul cîtorva „universalii"; „mișcarea" studiului său merge în sensul ridicării perpetue la un nivel de neutralitate care ar trebui să fie acela unde textul își pierde toate mărcile de specificitate: producerea unui *anumit text* reface procesul de generare a *oricărui text*, a *tuturor textelor*, a *textului*.

Metalimbajul ca interpretare . . . și viceversa

0. Alura asertorică a acestui titlu — adăugată la rolul lui necesar și tradițional orientativ, precum și la concepția semiotică pentru care titlul este semn specific și social, numele propriu al unui text[1] — susține, evident, comutativitatea celor doi termeni: metalimbaj și interpretare. Ne propunem, în cele ce urmează, să arătăm temeiul acestei poziții sau, dimpotrivă, ceea ce o infirmă, dacă demonstrația noastră nu va opera cu argumente convingătoare.

0.1. În acest scop, vom situa observațiile noastre la trei nivele: a) primul este cel al problematicii generale a metalimbajului, unde vom proceda la o selecție dictată de obiectivele acestor considerații; b) al doilea este cel al fenomenelor metalingvistice aflate, ținînd seama de același obiectiv final, în relație de determinare cu fenomenul interpretativ; c) cel de-al treilea ar vrea să fie o descriere sumară — deci fatal incompletă — a interpretării ca manifestare lingvistică într-un cadru specific: textul literar.

[14] *Id.*, p. 336.
[15] *Id.*, p. 339.
[1] Cf. Leo H. Hoek, *La marque du titre*, La Haye—Paris, Mouton, 1981.

De fapt, nivelele a) și b) sînt sugerate de însăși funcționarea discursului literar, autonom și totodată „monden", termen prin care Barthes desemna discursul ca reflectare a extratextualului.

0.2. Sursele teoretice pe care le-am luat ca sprijin examinînd cele două concepte puse aici în relație — metalimbaj și interpretare — sînt: Josette Rey-Debove, *Le Métalangage*, Paris, L'Ordre des Mots-Le Robert, 1978 și Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, care nu epuizează, evident, datoriile noastre. În cele două lucrări citate, a căror alegere nu este cu totul străină de hazardul lecturilor, ni s-a părut că se află — totuși — justificarea atît obiectivă cît și subiectivă a interpretării.

1.1. Funcția metalingvistică revelă implicația interpretării dacă este admis, ca trăsătură definitorie a acesteia, *comentariul*. Comentariile se dovedesc indispensabile comunicării „mai ales cînd discursul trebuie potrivit cu ceea ce se socotește că are el de desemnat și de semnificat (pentru a aminti, pentru a învăța, pentru a desambiguiza)"[2]. „Ceea ce se socotește că are de desemnat" indică imediat tentativa de a percepe intenția instanței producătoare, reducerea distanței dintre momentul elaborării și momentul lecturii textului monument[3], precum și nevoia de a găsi strategiile apte de a duce la înțelegere.

1.2. Departe de a fi doar un sistem axiomatizat ce permite descrierea limbajului de către lingvist — „definiție" întîlnită, de exemplu, la Hjelmslev, Jakobson, Harris sau Greimas —, metalimbajul este un fenomen curent a cărui prezență se semnalează în toate tipurile de discurs. Funcția metalingvistică se manifestă în efortul

[2] Josette Rey-Debove, *op. cit.*, p. 1.
[3] „. . . însăși activitatea de interpretare țintește la aceasta, propunîndu-și să învingă (. . .) o distanță culturală, să-l facă pe cititor egal cu un text devenit străin, și să-și încorporeze astfel sensul în înțelegerea prezentă pe care un om o poate avea despre sine însuși". (Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 8).

de adecvare a discursului la ceea ce trebuie să desemneze și să semnifice — „să amintească, să învețe, să dezambiguizeze" —, adică atunci cînd trebuie să stabilească — pentru un timp oarecare — un discurs univoc.

1.3. Privilegiul — contestat în vremea din urmă — pe care îl are limbajul natural față de celelalte sisteme semnificante este capacitatea de a-și construi propria sa metasemiotică, iar aceasta înseamnă identitatea — parțială — a obiectului studiat cu instrumentul de lucru. Metalimbajul se dezvoltă pe/pornind de la limbajul L_1, ca subsistem al acestuia, un subsistem alcătuit din cuvinte metalingvistice și cuvinte autonime, sau, mai curînd, metalimbajul este coextensiv cu limbajul L_1, sau, răsturnînd relația, orice element al L_1 are vocația de a deveni metalimbaj. Metalimbajul ar fi, deci, un limbaj secund — față de limbajul-obiect, limbaj prim —; secund, dar nu secundar, el este, dimpotrivă, mai bogat, poate chiar mai „puternic" decît limbajul-obiect[4]: văzut astfel, limbajul-obiect este înglobat în metalimbaj — în *propriul său* metalimbaj.

Aceasta este optica logicii.

În semiotică, este vorba, mai curînd, de o relație de identitate imediatizată între două limbaje diferite: un limbaj *monden* — în accepția lui Barthes —, al cărui semnificat este lumea, adică ceea ce nu este limbajul, și un metalimbaj cu semnificat lingvistic.

1.3.1. Interpretarea se poate face în ordinea mondenă la fel de bine ca și în cea a metalimbajului. Precizionea aceasta este importantă întrucît, într-un discurs — oarecare sau literar —, pot fi distinse două planuri, două axe ce permit recunoașterea izotopiilor care decid tipul de discurs manifestat.

1.3.2. Natura relației dintre metalimbaj și interpretare interesează tipologia povestirilor („récits") fie că identitatea lor este admisă fie că este respinsă. Metalimbajul este, în cazuri tipice fundamentale, de tip monologic — „pur referențial" — sau de tip dialogic, el poate așadar transgresa litera limbii pentru a deveni vehiculul unei reflecțiuni al cărei declanșator este limbajul-obiect.

[4] „Metalimbajul include elementele limbajului, dar și elemente ce-i sînt proprii și care se numesc variabile superioare" (Josette-Rey-Debove, *op. cit.*, p. 20).

Este de prisos să insistăm asupra faptului că, în prima ipostază, dimensiunea interpretativă nu este neapărat ocultată, dar ea poate fi cu desăvîrșire absentă în măsura în care obiectivitatea unui proces verbal poate cunoaște un nivel absolut egal cu gradul zero al subiectivității.

2. Autonimele — cuvinte ce se desemnează pe ele însele —, cazuri particulare ale manifestării metalingvistice, sînt, socotim noi, parcele — exemplare? — ale fenomenologiei ambiguității lingvistice, complicată suplimentar de omofonie și omografie.

2.1. Dacă ținem seama că, în istoria limbilor, coliziunile omonimice au hotărît viața sau moartea cuvintelor, putem deduce din ele contradicțiile logice și, în general, problemele semantice care impietează asupra coerenței discursului.

2.2. Ceea ce, la prima vedere, apare ca un inconvenient major al autonimiei — înmulțirea ambiguităților lexicale —, constituie, în perspectiva interpretării, o rațiune de a fi, deoarece, înlăturarea acestor ambiguități face posibilă comunicarea cognitivă: inițial opac, discursul se dezambiguizează treptat pentru a deveni în cele din urmă transparent[5].

2.3. Oricare ar fi cauza ei — autonimia, figuralitatea sau altă cauză —, ambiguitatea este un fenomen general. Autonimia, de exemplu, datorită înmulțirii ambiguităților lexicale, suscită, asemenea figurilor, idei accesorii verbalizabile într-un discurs secund. Acest discurs despre limbaj este, incontestabil, o poziție obiectivă, dar nu neinterpretabilă. Interpretarea se realizează în funcționarea discursivă, cînd autonimia suferă un proces real de semantizare favorizat de constrîngerile contextuale. Aceste constrîngeri se dovedesc deosebit de eficace în acest caz cînd se pare că, într-o ambivalență foarte productivă, compatibilitățile logice fiind multiple, cuvintele își iau ca referent fie lumea fie propria lor existență.

2.4. O tipologie a manifestărilor ambiguității autonimice poate/ar trebui să asigure stabilirea procedurilor apte s-o reducă. Să nu ne mirăm dacă drumul către des-

[5] *Id.*, p. 62.

coperirea lor trece prin arsenalul de mijloace folosite la analizarea izotopiilor.

2.5. Autonimicul se recunoaște după anumite „mărci"; acestea funcționează, de fapt, ca un metalimbaj virtual ce ar putea fi numit limbaj de interpretare. Analiza lui ar putea fi făcută fie cu metodele filosofiei limbajului fie cu cele ale lingvisticii. Această afirmație se sprijină pe izomorfismul celor două limbaje: limbaj-obiect monden și metalimbaj. Descrierea manifestării propriu-zis metalingvistice poate fi îmbogățită, ca și descrierea limbajului-obiect, cu examinarea nivelului suprasegmental unde poate fi demonstrată pluralitatea și legitimitatea interpretărilor (multiple). În afară de aceasta, nu trebuie să se piardă din vedere că „sistemul descris este (...) intralingvistic, interlingvistic și intersemiotic; autonimia îi permite discursului într-o limbă L_1 să integreze orice item din limba L_1, din limbile naturale L_2, L_3, L_n, din limbile artificiale La_1, La_2, La_n, din sistemele semnificante nelingvistice S_1, S_2 a căror expresie este grafifonică, sau fonică, sau grafică. Este necesar să considerăm autonimia în această generalitate pentru a respinge interpretările legate de un punct de vedere prea special"[6].

2.5.1. În aceste condiții, opacitatea ia și ea forme particulare, mijloacele de a o reduce particularizîndu-se la rîndul lor ca o consecință firească. Dacă perspectiva este acceptată, analiza semiotică a indicațiilor scenice, de pildă, sau cea a dicționarelor enciclopedice sau de arte plastice, sau analiza rebusurilor, ar duce la revelații de natură să explice înlocuirea opacității cu transparența, datorită unui discurs unde totul îndeamnă la interpretare, unde totul este interpretare.

2.5.2. Dacă lucrurile stau în felul acesta, nu ar putea oare fi vorba de *izosemie* (cf. Pottier) între limbajul-obiect și metalimbaj, acesta din urmă fiind socotit discurs interpretativ? Ideea izosemiei, condiție a existenței unui metalimbaj-interpretare, nu ar deveni mai ușor de susținut? Dacă sinonimia — ca echivalență de semnificați — la nivelul elementelor *unei* limbi, este un fenomen rar, nu ar putea fi oare admisă — ca reală — între limbajul-obiect și metalimbaj? Interpretarea nu poate fi

[6] *Id.*, p. 75.

considerată ca o manifestare sinonimică față de interpretat? Echivalența metalimbaj-descriere-sinonimie-interpretare ar putea fi acceptabilă, deci, validabilă? Dacă atunci cînd se vorbește de autonimie, noțiunea de reflexivitate devine centrală — semn autonim=semn care se definește pe el însuși, care este numele lui însuși —, unele fenomene caracteristice discursului literar, de exemplu, înglobarea („emboîtement-enchâssement") povestirilor unele în cadrul altora, "la mise en abyme" etc., nu cumva sînt susceptibile de o interpretare care să adopte perspectiva autonimică?[7]

3. Din ipotezele formulate pentru definirea literarității, să o reținem pe aceea care propune textul ca formă, ca obiect verbal, situînd astfel literatura în rîndul metalimbajului. Rămîne de stabilit care este modelul acestuia. Un răspuns admisibil este cel care dă textul drept semn cu conotație autonimică, deoarece literatura, deși — în mod frecvent — este limbaj monden, semnifică semne. Această interpretare este favorizată de opacitatea — inițială — a textului literar, opusă transparenței — monologice — a discursului comunicării curente sau a celei a discursului științific, situații în care semnul nu este niciodată perceput ca atare (cu excepția textelor multilingve, unde pot fi întîlnite cuvinte necunoscute, dar care, cînd „multilingvismul" nu are nici o justificare în ordinea necesității, sînt variante ale fanteziei verbale): opacitatea textului literar înseamnă, mai înainte de toate, prezență preeminentă a semnificantului. Semnul verbal operează, ca să zicem așa, iconic, amînîndu-și astfel înțelegerea (=manifestarea semnificației). Opacitatea este voluntară, ea face parte dintr-o strategie retorică, este un act artistic[8].

[7] „.. printre aceste manifestări [ale metalimbajului] mai trebuie deosebită și sub-performanța de super-performanță, care constituie dimensiunea retorică și poetică a metalimbajului". (*Id.*, p. 10).

[8] „Scopul artei este să dea o senzație că obiectul este viziune nu recunoaștere; procedeul artei este procedeul de singularizare a obiectelor și procedeul care constă în a estompa forma, sporind dificultatea perceperii. Actul de percepere în artă este un scop în sine și trebuie să fie prelungit; arta este un mijloc de a încerca devenirea obiectului, ceea ce este „devenit" nu are impor-

3.1. Consecințele conceperii textului literar ca semn cu conotație autonimică sînt numeroase, iar importanța lor — niciodată neînsemnată — poate fi apreciată în diferitele etape ale analizei. Să reținem, de exemplu, redundanța conținutului și/sau a izotopiilor, care implică în mod inevitabil interpretarea, dar care, mai întîi, impune studiul lingvistic al textului.

3.2. Să amintim că opera literară este locul de manifestare a două mișcări cu sens opus, una centripetă, alta centrifugă, una care închide opera asupra ei însăși — „ca pur obiect de limbaj“ —, alta care, dimpotrivă, o deschide către lume, două mișcări contradictorii, autonimică și mondenă, dar a căror solidaritate, departe de a fi paradoxală, se afirmă tocmai în relația — necesară — dintre metalimbaj și interpretare[9]. Acestea trimit la un spațiu dinamic, singurul în măsură să explice complexitatea fenomenului literar: rupt inițial de orice referință practică, unica lui justificare fiind intenția literară, limbajul literaturii se desemnează el însuși, în substanța, în materialitatea sa; el se reflectează pe sine într-un proces semnificant ce poate fi numit conotație reflexivă[10].

3.2.1. Ca limbaj monden, discursul literar produce sensuri secunde — în număr infinit —, conotațiile, al căror suport este același semnificant care instaurează discursul ca literatură, și care fac obiectul interpretării. Intervenția acesteia marchează un progres sau poate doar depășirea unei crize, criza absolutismului structuralist care, uneori, a dus la condamnarea globală a semioticii: întrucît obiectul poetic nu este în întregime verbalizabil, descrierea semiotică — situată exclusiv la nivelul expresiei lingvistice — este parțială, incompletă, deci nesatis-

tanță pentru artă“. (Chklovski, „L'Art comme procédé“, in T. Todorov, *Théorie de la littérature.* Textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1965, p. 83).

[9] „O analiză literară care ar trata semnificațiile ca un ansamblu închis asupra lui însuși ar face din limbaj un absolut, însă (...) intenția fundamentală a semnului (...) este (...) să se depășească și să se suprime în ceea ce vizează. Însuși limbajul, ca mediu semnificant, cere să fie referit la existență“. (Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 20).

[10] Maurice-Jean Lefevre, *Structure du discours de la poésie et du récit,* Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

făcătoare[11]. Pentru a capta totalitatea sensurilor unui corpus literar, interpretarea este un mijloc eficace de recuperare a ceea ce se pierde într-o analiză după modele reducționiste. Interpretarea întreține relații cu polisemia, multiplele sensuri ale textului sînt imbricate într-o contextură[12] care subliniază complexitatea semnificației; semnificantul dezvăluie semnificații tocmai fiindcă-i ascunde[13], funcționarea este de tip simbolic[14]... interpretarea devine indispensabilă: interpretul, chiar și ca voce individuală, este, în mare măsură, expresia unei mentalități care poartă marca istoriei[15].

Lectură și comunicare

1. Foarte sumar definită, *lectura* este *actul* care se operează la *nivelul receptării* unui *text literar.*

2. Relația dintre literatură și comunicare comportă o serie de aspecte care ar putea fi grupate în trei categorii de natură să sublinieze diversitatea unei problema-

[11] Cf. *supra* „Despre proiectul semiotic“ și *infra*, „Apărarea și ilustrarea poeticii“.

[12] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 15.

[13] *Ibid.*

[14] „Numesc simbol orice structură de semnificație în care un sens direct, primar, literal, desemnează, suplimentar, un alt sens indirect, secundar, figurat, care nu poate fi captat decît prin cel dintîi (...). Această circumscriere a expresiilor cu dublu sens constituie cîmpul hermeneutic propriu-zis. (...) interpretarea (...) este activitatea mentală care constă în descifrarea sensului ascuns în sensul aparent, în etalarea nivelelor de semnificație implicate în semnificația literală. (...). Simbol și interpretare devin astfel concepte corelative“. (*Id.*, p. 16—17). „Simbolul dă de gîndit, el face apel la o interpretare tocmai fiindcă spune mai mult decît spune și decît a făcut vreodată să se spună“. (*Id.*, p. 32).

[15] „(...) orice lectură de text (...) se face întotdeauna în interiorul unei comunități, al unei tradiții, sau al unui curent de gîndire vie, care dezvoltă presupoziții și exigențe. (...) hermeneutica pune în joc problema generală a înțelegerii. De aceea, nici o interpretare nu s-a putut constitui fără să recurgă la împrumuturi, la modurile de înțelegere disponibile la o epocă anumită“. (*Id.*, p. 7—8).

tici. Aspectele reunite de prima grupă orientează preocupările către *comunicare ca act*, chestiune capitală la care dezvoltările recente ale teoriei enunțării ar putea aduce soluții relevante pentru pertinența abordării pluridisciplinare. În a doua grupă, ar intra aspectele ce au legătură cu *obiectul comunicării;* problema referentului este situată, aici, într-un punct pe care l-am numi de *dispersiune a ipotezelor*, a căror validitate se va verifica, prin metodologii sugerate sau chiar puse la dispoziție de logică, tot la acest nivel. A treia grupă — care nu epuizează nici realitatea faptelor nici posibilitățile de clasificare — este cea a *mijloacelor* care asigură producerea comunicării, situația semiotică.

3. Precizările terminologice nu constituie niciodată o precauțiune inutilă. Ni se pare, deci, indispensabil să (re-)definim *conceptul de comunicare* adoptînd perspectiva obiectului interogat din acest punct de vedere: literatura ca obiect de consum a cărui valoare de întrebuințare este fixată în funcție de parametrii care caracterizează efectuarea lecturii. Momentul-lectură se poate caracteriza ca *acțiune* sau ca *stare*, cititorul poate așadar fi *activ* sau *pasiv*, însă aceste aspecte nu determină însăși existența comunicării. Cercetătorul caută să afle a) mecanismele comunicării declanșate de *specificitatea literaturii ca mijloc* și b) conținutul acestui tip de comunicare; el trebuie c) să stabilească echivalența/non-echivalența dintre comunicare și comuniune, să demonstreze că informația vehiculată de textul literar este receptată potrivit scopurilor urmărite de creator, sau, dimpotrivă, atribuindu-i o semnificație independentă de intențiile acestuia — dar autorizată de text-ca-structură-obiectivă. Chestiunea raportului dintre timpul elaborării și timpul receptării se adaugă, inerent, la problematica generală.

4. Poate nu este excesiv să afirmăm că, în mare măsură, intensificarea cercetărilor despre comunicarea literară (=comunicare-prin opera literară) se explică prin valoarea operațională a unora din noile metode de explorare a literaturii, în primul rînd, cele care au în vedere ontologia textului și punerea în paranteze — în stadiul inițial al analizei, metodele de acest tip servind cu precădere tocmai această etapă inițială — a subiectului crea-

tor: ele realizează descrierea acelui „cum" al comunicării literare, adică al treilea ordin de probleme în clasificarea noastră, recomandînd al doilea ordin, chestiunile referitoare la „ce", descrierii prin metodele unei discipline pre- sau post-semiotice[1], aptă să studieze adevărul/neadevărul discursului, pentru a stabili valoarea informației transmisă în actul de comunicare cu ajutorul textului literar. În sfîrșit, problemele subordonate de primul ordin în clasificarea noastră țin de sociologie, psihologie genetică, zoosemiotică etc., al căror punct de convergență ar putea fi o psihologie a comunicării, consolidată cu argumente provenind de la neurofiziologie.

5. Acest „cum" al literaturii, textul, este considerat ca semn, „semnul lingvistic originar"[2], el este fatalitatea actualizării limbajului[3]. Este o structură binară al cărei semnificat este un proces, o *înfăptuire semnificantă* care afirmă o dată mai mult caracterul — necesar? — ambiguu al discursului literar, cauză și legitimare a lecturii plurale. Textul este inseparabil de *situația* în care este produs sau în care ne este dat, iar acest lucru, într-o perspectivă de sursă augustiniană, aduce în prim plan funcția lui socio-comunicativă, care definește, la nivel esențial, însăși lectura. Funcția socio-comunicativă se află în corelație strînsă cu dimensiunea pragmatică a semiozei reprezentată de textul-semn-în-proces. Textul nu mai este examinat doar ca sistem formal, ci și ca participant la o situație de comunicare, ca semnificant al operei, oferită cu valoarea ei de schimb; acest semnificant își găsește semnificatul — îl *produce* — în actul lecturii[4]. Unele aspecte din teoria receptării, așa cum a fost formulată de Hans-Robert Jauss, care valorifică contextul situațional, ar putea dovedi o eficacitate imediată. Tot astfel, realizarea unei lingvistici textuale — care nu a

[1] U.Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972 (ed. ital. 1968).

[2] Peter Hartmann, „L'établissement des dimensions du texte. Une des tâches scientifiques de la linguistique textuelle", in *Text-linguistik*, Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 5/1978, p. 7—32.

[3] *Ibid.*

[4] Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

ajuns încă la faza convergențelor teoretice și încă și mai puțin la cea a structurărilor de sinteză — poate da sugestii interesante cercetătorului care examinează textul în termeni de comunicare. Metodele lingvistice, cum am lăsat să se înțeleagă, nu pot satisface exigențele acestor obiective pe care și le propune cercetarea, deoarece, pe de o parte, limbajul nu este decît un mijloc imperfect de desemnare-comunicare, iar pe de altă parte, comunicarea literară nu este un act pur lingvistic, deși mijloacele ei sînt exprimate de textul *verbal*. Explicarea fenomenelor situaționale este, în mod evident, mult mai compatibilă cu metodele care operează în zone ne-lingvistice: ca detectori ai mecanismelor semnificației, aceste metode se anunță foarte promițătoare, cu condiția de a avea, dacă nu chiar competența profesională de a le mînui, cel puțin o pregătire suficientă care să-i permită cercetătorului interpretarea datelor obținute prin aceste metode.

6. Acel *cum* al operei literare, luat ca obiect epistemic, este supus unei explorări în doi timpi — ca orice demers științific —: o etapă de analiză, destructurarea obiectului, și o restructurare care reproduce sinteza din științele „exacte". Cele două situații sînt *comunicante* în sensul că revelă organizarea acestui „cum", ele sînt deci manevre obligatorii a căror — corectă — executare duce infailibil la *transmiterea unei informații*. Structurile textului trebuie considerate ca date obiective avînd capacitatea de a orienta cititorul în procesul de captare/atribuire a semnificațiilor, ferindu-l, totodată, de speculațiile lipsite de suport manifest, adică identificabil la nivel substanțial.

7. O teorie a lecturii trebuie să fie precedată de o punere la punct a teoriei textului, a *unei* teorii a textului. *Conceptul de text* a fost/este, fără îndoială, obiectul unor studii parcelare care, în prezent, se organizează într-o teorie coerentă. „Textologia" se ocupă de funcționarea reală a limbajului reproducînd ipostazele manifestării discursive. Definiția cantitativă a unui text — expansiunea unei fraze —, deși stingheritor de economică și de reducătoare, înlesnește, în schimb, extrapolarea procedurilor proprii analizei lingvistice (frastice). Studiul textului, în-

țeles ca structură caracterizată definitoriu de atributul *dinamic* — care face din el „locul unei operații autogene"[5] —, pare să fie din cele mai recomandabile pentru o analiză pre-hermeneutică și pre-logică. Acest demers elimină indicii de apartenență a textului, obiectul ei este *textul*, producerea acestuia, indiferentă la conținut. Textul este *artefact*, aceasta este *existența* lui. Orice text este producție: faptul comportă o suită de *operațiuni* a căror cunoaștere și descriere trebuie propusă ca teorie generală a textului, ca *operalogie*[6], termen nespecific, dar specificabil de către manifestările sensului. Deși bazele pentru acceptarea acestei teorii sînt — de multă vreme — pregătite de retorică, ele vor fi consolidate de/cu principiile deduse din optica lecturii, admiterea operei-text ca obiect de consum: teoria lecturii este, totodată, teoria eficacității discursului, iar o (re-)lectură a retoricii va asigura poeticii o mai temeinică edificare[7]; strategiile persuasiunii vor reflecta atît intenția cît și reușita/nereușita organizării discursive. Imutabilitatea lanțului vorbirii nu este decît aparentă, deoarece el se pretează unor dislocări, transferuri, permutări, care transformă modelul liniar de lectură în model tabular, trecerea de la linie la spațiu — de fapt, *suprafață, plan* — producînd o pluralizare a modelului formal[8].

Lectura, ca fenomen generat de text, este servitute și, totodată, libertate; dozarea lor, sursă a unei tensiuni între voința autorului și credința/știința/puterea cititorului trebuie examinată și interpretată de o știință a literaturii care refuză atît pura obiectivitate cît și pura subiectivitate.

Dacă se ia ca punct de plecare concepția despre text ca spațiu autonom închis, propus pentru analiză, cercetătorul se va afla în fața unei duble problematici: a) cea care subliniază necesitatea de destructurare a obiectului

[5] Julia Kristeva, *Semeiotikè*, Paris, Seuil, 1969; Jean-Louis Galay, *Philosophie et invention textuelle*, Paris, Klincksieck, 1977.

[6] Jean-Louis Galay, *op. cit.*, Cf. *supra*, „Producerea textului".

[7] Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977. Cf. *surpa* „Analiza imanentă a operei verbale".

[8] Michel Serres, *Hermes I. La Communication*, Paris, Minuit, 1976. Cf. *supra*, „Explicit și implicit în teoria textului și a lecturii".

investigat și b) cea care se ocupă de identificarea mijloacelor de saturare a diferitelor straturi puse în evidență de operația de destructurare. Delimitarea aspectelor ce caracterizează această dublă problematică este, de fapt, programul analizei semiotice, care, ca revelatoare a unui tip de comunicare, nu este însă decît actul care pregătește descoperirea semnificațiilor al căror depozitar este opera literară. Semnificațiile alcătuiesc un alt palier al comunicării, specificat de un obiect extra-textual: pentru descrierea lor, metoda se retrage în fața metodelor, specialistul izolat în fața echipei, deoarece numai o abordare pluridisciplinară poate realiza descrierea completă a acestui fenomen — comunicarea — care nu poate fi gîndit decît ca . . . pluralitate.

Dacă am rezuma cele de mai sus printr-o raportare la schema jakobsoniană a comunicării, am putea arăta că polul primului element din relația emițător-receptor este ocupat de textul-operă, care se lasă întrebat și oferă informații asupra propriei lui existențe într-un proces de comunicare posibil datorită științei și iscusinței cercetătorului; transferul de informație pe care o conține textul, socotit — în acest moment al analizei — ca structură nesubordonată unui sens impus de referent, nu se produce decît către cel care deține mijloacele să determine acest transfer: cititorul-specialist.

Apărarea și ilustrarea poeticii sau „bucuria cunoașterii"

1. Aș dori ca aceste pagini să realizeze o situare cît mai apropiată de adevăr a unuia dintre cei mai prestigioși cercetători din domeniul poeticii și să trezească interesul pentru o operă a cărei lectură nu poate fi înlocuită de nici un metalimbaj. Bogăția — în toate sensurile cuvîntului — acestei opere ar face posibil un studiu de proporții întinse despre manifestarea unor aspecte fundamentale ce capătă marca unei personalități inconfundabile, a unui anumit mod de a le gîndi[1]. Acest lucru nu a simplificat deloc problemele legate de alegerea strategiilor pentru efectuarea propriului meu demers. Titlul acestor considerații — pe care l-am dorit în funcția lui de ghid pentru lectură, cea dintîi funcție a unui titlu, potrivit unei concepții acceptate[2] — anunță necesitatea orientării lecturii, lectura *despre* un anumit obiect și despre o anumită manieră, despre două realități incontestabile ale operei zumthoriene: consecvența cu care poetica focalizează preocupările autorului ar justifica prima parte a titlului meu; a doua parte, exprimată cu o formulă care îi aparține lui Zumthor, s-ar referi la factura cercetării — care nu exclude implicațiile ludice — sau la starea spirituală a cercetătorului, la cercetare ca sursă de plăcere — mărturisită, într-o încercare de relativizare a binelui, dar și a răului — atît prin ceea ce reușește să ofere ca „achiziție" a disciplinei ce „reflectează" literatura, cît și prin ceea ce nu este decît prilej de revenire, reexaminare, remaniere sau chiar renunțare: infirmarea unor ipoteze nu înseamnă eșec, ci, într-o optică ce-l amintește pe Descartes, doar necesitatea de a schimba calea ce duce, dacă nu la adevăr, cel puțin la ceea ce se prezintă ca admisibil la un moment dat. „Circularitatea", ca să folosesc un termen din arsenalul poeticii zumthoriene, este un atribut important al acesteia, ea referă la unul din aspectele ce determină nu numai mișcarea, dar și progresul unei doctrine: astfel, metadiscursul nu este unic, el cunoaște diverse grade de vecinătate cu discursul-obiect, fiecare metadiscurs critic putînd fi — deveni — metadiscurs-obiect față de un metadiscurs ulterior, de grad superior (chiar și din punct de vedere axiologic). Această întoarcere la propriul său discurs, să-i spunem

[1] Teoria textului, a lecturii, relația dintre literatură și comunicare, literatură și realitate, literatură și adevăr, literatură și cunoaștere, poetică și retorică, intertextualitatea, pot constitui subiectele unor „monografii" reproducînd optica zumthoriană; cercetarea ar putea beneficia de o serie de instrumente operaționale a căror refolosire ar genera numeroase ocazii de validare sau, dimpotrivă, de invalidare din perspectiva unei poetici lărgite, sau, și mai bine, a unei poetici generale.

[2] Leo H. Hoek, *La marque du titre*, The Hague—Paris, Mouton, 1981.

intratextualitate-personală[3] — manifestare a continuității unei preocupări și strategie de edificare a unei teorii —, procedează prin reelaborarea unei anumite anteriorități cu rol de formulă generativă sau factor de precizare a direcțiilor unui program creativ: în acest sens, *Încercare de poetică medievală* este exemplară. „Efectele de insistență", ușor de perceput, semnalează liniile de forță, gata să se consolideze, sau cele care, constituite, operează efectiv în sensul structurării unei doctrine și al stabilirii identității ei.

1.2. În domeniul poeticii, Paul Zumthor reprezintă tipul de cercetător *ideal* pentru condițiile epistemice actuale: prin formația multilaterală — filologică, lingvistică, filosofică, estetică —, prin erudiția sa, prin capacitatea de a concretiza și comunica foarte repede rezultatele cercetărilor într-o operă a cărei valoare, pe măsura dimensiunilor, îi asigură un loc central printre studiile de specialitate, Paul Zumthor este unul din acele cazuri de excepție cînd creatorul individual își depășește cu mult condiția obișnuită. Tentativa mea de a sugera trăsăturile cercetătorului este susținută de dorința de a surprinde coordonatele ce caracterizează *o poziție* printre specialiști și, totodată, de necesitatea de a preciza ceea ce însuși Zumthor numește „prima dintre cele trei variabile care condiționează situația de cercetare" în cazul literaturii medievale: „medievistul (pe care l-aș numi 'cititorul critic'), ceea ce acesta își fixează ca scop al lecturii și metoda de lectură care mediatizează relația stabilită în acest fel"[4]. Bineînțeles că nu poate fi vorba de o exclusivitate a literaturii medievale.

Mi se pare deosebit de important faptul că opera lui Zumthor, prin diversitatea ei, într-o unitate ce nu poate fi tăgăduită, înlesnește delimitarea unor concepte — și concepții — capitale pentru definirea, cu tot mai

[3] Jean Ricardou (1974) propunea *intertextualitate restrînsă* (in *Claude Simon*, colloque de Cerisy, Paris, UGE, 1975, p. 17 urm.), fără ca această expresie să se suprapună *intertextualității interne* propusă de același autor în 1971 *(Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, 162 și urm.) Lucien Dällenbach („Intertexte et autotexte", *Poétique* 27/1976, p. 282) recunoaște o intertextualitate *autarhică*, sau *autotextualitate*, împărtășind un punct de vedere exprimat mai înainte de Gérard Genette.

[4] *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980, p. 27.

mare precizie, prin înmulțirea determinărilor sigure, a însăși *poeticii*. Am în vedere, în primul rînd, posibilitatea de a stabili, în cadrul cercetării poetice zumthoriene, ceea ce o deosebește, dar și ceea ce o leagă de *istoria literară*. Înainte de a stărui asupra operei de poetician a lui Paul Zumthor, fără nici o intenție de monografiere, ci numai din dorința de a facilita comparații ce se pot dovedi utile în stabilirea diferențelor, dar, așa cum spuneam, și a analogiilor, aș vrea să prezint, sumar, poziția acestui specialist față de istoria literară, ca instanță pregătitoare a cercetării poetice. Nu este vorba să mă opresc asupra distincțiilor care fac de multă vreme obiectul unor dezbateri foarte utile, ci doar să subliniez raporturile de implicare reciprocă, de complementaritate, dintre cele două discipline, atrăgînd atenția asupra aspectelor indispensabile pentru explicitarea genezei teoriei poetice, cele ce constituie, de bună seamă, preliminariile acesteia.

1.2.1. Autor al unei *Istorii literare a Franței medievale*[5], conștient că studiul istoriei literare nu poate fi decît aleatoriu și incomplet, și că sintezele sînt mai totdeauna premature, în momentul apariției acestei lucrări, Paul Zumthor își propunea — totuși — zugrăvirea în linii mari „a unui tablou al evoluției organice a formelor (literare) și a inspirațiilor"[6]. Precizîndu-și proiectul și dubla finalitate a acestuia — didactică și epistemologică — Paul Zumthor scria: „[trebuia] să integrez ceea ce asigură utilitatea manualelor de istorie literară (un repertoriu comentat al operelor ce se succed în timp) într-un cadru general, de natură să pună în lumină, prin însăși dispunerea părților lui, legătura dintre literatură și viață, iar această legătură trebuia să fie perpetuă pe cît posibil, atît în dezvoltarea ei cronologică reală (unitatea umană fiind aici, aproximativ, generația) cît și sub aspectul întinderii sociologice"[7].

1.2.2. Încercînd să precizeze locul și factura opticii sale asupra istoriei literare, Zumthor se raportează la activitatea altor medieviști, mai ales la aceea a lui Gaston Paris, de care îl despart distanțe apreciabile: „dacă ar fi

[5] *Histoire littéraire de la France médiévale, VI-e—XIV-e siècles*, Paris, PUF, 1954.

[6] *Op. cit.*, p. V.

[7] *Ibid.*

să vorbesc în prezența acestui venerabil strămoș, cred că s-ar ivi o serie de neînțelegeri"[8]. Cercetarea reprezentată de ilustrul antecesor ajungea la „stabilirea de repertorii și de nomenclaturi cu bază esențial istorică"[9], urmările făcîndu-se încă simțite în predarea literaturii medievale, „un învățămînt istoric, vreau să spun gîndit și transmis în termeni ce referă la istorie mai curînd decît la istoricitate"[10]. Vom avea prilejul să constatăm că *istoricitatea* este factorul care, în formele cele mai recente luate de concepția zumthoriană, are capacitatea să asigure poeticii — căreia istoria literară îi este subordonată — ca o contra greutate, depășirea cvasiimpasului la care ajunsese din pricina unor excese structuraliste de sistematizare. Fără să conteste oportunitatea considerațiilor privitoare la „transformările mediului cultural din sînul unui anumit spațiu cronologic", Zumthor, avînd în vedere perspectiva adoptată, nu le recunoaște acestora decît „un caracter preliminar (...) propedeutic, oricum (ele sînt) mult mai puțin pertinente decît alte considerații, (căci), fiind vorba mai mult de literatură decît de istorie"[11], criteriile externe nu sînt operante decît în mod acesoriu. Atît *valorile* expresive — „care emană de la universul semantic propriu autorului (...) adică valorile cu sens referențial" — cît și cele impresive „de sugestie, evocare, emoție, adică valorile estetice percepute istoric de consumatorii textelor în discuție"[12] — își au importanța lor, însă, pentru a asigura generalitatea definiției (literaturii medievale), singurul aspect luat în considerație este cel care definește materialitatea faptelor: „un anumit aspect *textual*"[13]. *Literatura medievală* poate fi, așadar, definită ca *un vast text,* a cărui „diferență" — față de literatura altor epoci — se află în „diacronia lui proprie": în acest caz, delimitarea cronologică a corpusului formează primul moment al cercetării, stabilirea istoricității fiind indispensabilă"[14]. Marca specifică — și de-

[8] Paul Zumthor, „Littérature médiévale", in *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 55.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Id.*, p. 56.
[12] *Id.*, p. 58.
[13] *Ibid.*
[14] *Id.*, p. 60—61.

finitorie — a literaturii medievale ar fi caracterul ei „aproape cu totul obiectivat", absența aproape desăvîrșită a subiectului creator, condiționarea acestui corpus de către colectivitate: apropierea mai curînd de folclor decît de literatură[15]. În afară de aceasta, întrucît cercetările atestă că lectura pur oculară n-a prea fost cunoscută înainte de secolul al XV-lea, sînt temeiuri să fie acceptată teza existenței unui sub- sau supracod gestual, asociat semnificantului global[16]. Subliniind că universul cultural din care s-a desprins această poezie nu poate fi cunoscut în mod direct, se admite implicit că literatura medievală pare să nu autorizeze abordarea „externă" — „fie pornindu-se de la un referent istoric presupus, fie de la ceea ce aș numi o tematică pură, adică definită anterior oricărei analize lingvistice"[17]: întrucît literaritatea este singura cale pe care se poate ajunge la cunoașterea acestui corpus[18], s-ar deduce că literatura medievală se oferă cu predilecție investigării poetice; imposibilitatea — și interdicția — de a ieși din text favorizează realizarea exemplară a unui studiu poetic[19]: „Literatura medievală constituie, după părerea mea, un cîmp de cercetare și de gîndire privilegiat (...) deoarece este un mijloc particular și foarte important de a spori cunoștințele noastre despre fenomenul istoric sub aspectul lui cel mai specific. Vreau să spun că ne aflăm într-un vid întîmplător, artificial, consecință a timpului scurs și a lacunelor din documentația noastră, dar, de fapt, un vid experimental aproape perfect, în care putem observa fenomenul de producere și dezvoltare a unui sens"[20].

Ca domeniu de manifestare a ideologiei, această literatură prezintă o anumită caracteristică, determinată de existența, în cadrul corpusului, a unui mic număr de

[15] *Id.*, p. 62.
[16] Paul Zumthor *(Parler du Moyen Âge,* 1980) semnalează că, la Ecole des Hautes Etudes, o echipă condusă de Jacques Le Goff cercetează sistemele de gesturi medievale. Am avut prilejul să văd unele rezultate ale acestei cercetări în Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1978
[17] „Littérature médiévale", in *L'Enseignement de la littérature*, p. 62—63.
[18] *Ibid.*
[19] *Id.*, p. 65.
[20] *Id.*, p. 65—66.

coduri sau subcoduri, bine structurate, care decid nu numai forma textelor, dar și modul în care ele semnifică, importanța acestei semnificații: acestor coduri secundare Zumthor le dă numele de „registre" și presupune că, în constituirea lor, a fost inițial implicată o ideologie — oarecare — fixată ulterior tocmai de aceste registre. Registrele corespund, în cadrul corpusului, unor subgrupe, microsisteme opozitive, ușor de distins: cîntat *vs* necîntat, narativ *vs* nenarativ, formular *vs* neformular, concentrare (lexicală) *vs* dispersare (lexicală), dominantă verbală *vs* dominantă nominală[21], „registrul constituie (...) un spațiu care îi conferă textului propria lui dimensiune (...), registrul posedă propriul său timp, independent de timpul gramatical al textelor"[22]. În acest fel este cuprinsă în text „istoria": nu **atît** „condiționările istorice", cît mai curînd „pulsul istoriei"[23].

1.2.3. Eliminînd „lanțul pseudo-cauzalităților istorico-dialectologice, (...) definirea formală a acestui fapt literar constituie o problemă semiologică particulară, de un interes practic și teoretic ce mi se pare evident"[24]: *evident* subliniază că este vorba de niște stări de fapt nu doar de supoziții. Studiul propus este de natură tipologică — în accepția în care acest termen este folosit de I. Lotman cînd se ocupă de „tipologia culturilor" — iar literatura va fi „obiectul definit de o analiză semiotică și o reclasificare tipologică a textelor scrise"[25]. Precizarea este de maximă importanță pentru dezvoltările ulterioare realizate de Zumthor din perspectiva cercetării poetice.

1.3.1. Înainte de a releva unele aspecte particulare ale operei de poetician a lui Paul Zumthor, să reținem, ca primă situare, cîteva aprecieri asupra ei făcute de însuși ilustrul medievist, în una din cele mai recente lucrări ale sale: „de un sfert de veac (...) m-am tot învîrtit pe loc (...) — și nu-mi fac nicidecum iluzia că am ajuns la ceea ce doream! *Histoire littéraire de la France médiévale* (1954) propunea principiul unei relații strînse între text și ceea ce este în afara acestuia: incapabil de a defini această relație, admiteam totuși că numai ea îngăduie clasificarea textelor. În *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (1963), aceste relații rămîneau implicite și încercam să percep modul de existență a textelor în sînul unei limbi considerate ca devenire. În *Essai de poétique médiévale* (1972), defineam mai explicit această limbă matricială ca structură și totodată ca geneză; socotesc însă că sudura între aceste două teme de argumentare nu era bine făcută; aceasta explică oscilarea nesigură cînd spre una cînd spre alta, fapt ce ar fi putut fi luat drept un structuralism ortodox, prea puțin temperat. *Le masque et la lumière* (1978) mi-a oferit prilejul să încerc să pun capăt acestei aporii: pe de o parte, îndepărtînd orice idee de cauzalitate; pe de alta, străduindu-mă să precizez, la mai multe nivele, raporturile de natură externă dintre textele studiate și cronică, cele de natură intrinsecă dintre aceste texte și factorii ce țin de istoricitatea lor, și cele de natură dinamică dintre texte și viitorul lor, în măsura în care se poate spune că și ele, la rîndul lor, au generat istorie"[26].

Propun acest citat ca termen de comparație pentru propriile mele aprecieri.

1.3.2. S-ar putea spune că Paul Zumthor își dezvoltă demersul analitic pe două axe: a) o axă verticală, cea a corpusului, îmbogățit treptat cu producția textuală a altor epoci; b) o axă orizontală, cea a metalimbajului poeticii care înglobează în sfera sa — „vasta ei sincronie"? — noi zone metodologice, pe care și le subordonează pentru a se consolida. În considerațiile ce urmează, voi încerca să țin seama de ambele aspecte, dealtminteri, în practica zumthoriană, greu de disociat. Nu am nicidecum pretenția unei cuprinderi exhaustive, care mi se pare iluzorie nu numai fiindcă spațiul meu de desfășurare trebuie să observe anumite limite. Nu doresc decît să propun cîțiva parametri indispensabili, pe de o parte, pentru stabilirea identității poeticii zumthoriene, iar pe de alta, situării, în acest ansamblu, a *Încercării de poetică medievală*, rezultat și, totodată, re-lansare, la un nivel superior, a unei cercetări.

1.3.3. Complexitatea problematicii tratate decurge din complexitatea poeticii, care se află în raport — firesc —

[21] *Id.*, p. 63—64.
[22] *Ibid.*
[23] *Id.*, p. 65.
[24] *Id.*, p. 67.
[25] *Id.*, p. 68.

[26] *Parler du Moyen Âge*, p. 46.

de reflectare cu literatura. Diversificarea acestei problematici traduce, de fapt, dificultatea reală de precizare a frontierelor poeticii despre care se poate afirma, fără îndoială, ceea ce Saussure scria despre dificultățile de care avea să se lovească semiologia chiar și numai pentru a-și delimita domeniul.

1.3.4. Corpusul medieval este propus ca o „mare stelă acoperită de hieroglife" ce trebuie supusă decriptării pentru a depăși astfel simplul decodaj filologic, inventarierea „faptelor obiective" să fie înlocuită — sau continuată — de interpretarea lor[27]. Re-lectura textelor este impusă de incontestabila alteritate ce se produce, necontenit, la nivelul polului receptor. În realitate, se produce modificarea relației dintre cititor și textul medieval: aici trebuie căutată motivația plăcerii — sau a contrariului ei — (re-)lecturii.

1.3.5. Se poate, cred, demonstra că poetica zumthoriană comportă — deocamdată — două mari etape: una, în care cercetarea nu depășește limitele textului, și o a doua, în care aceste limite sînt transgresate pentru a recupera istoricitatea. Așadar, două etape caracterizate de absența/prezența mărcii „istoricitate". În cadrul lor, există mai multe „momente" ce pot fi identificate cu apariția anumitor lucrări: a) *Histoire littéraire* ..., 1954, față de care se creează deviația, nu ca o negare a istoriei literare, ci ca un nivel teoretic față de cel empiric; b) *Langue et techniques* ..., 1963, în care apare schița proiectării planului empiric în plan teoretic; c) *Essai* ..., 1972, poate fi socotit ca punctul în care converg „experiențele" anterioare și care permite desprinderea unor modele de analiză, deosebit de productive; d) *Le masque* ..., 1978, adăugînd la un corpus o zonă puternic marcată — "les grands rhétoriqueurs" —, creează noi spații de validare a unor concepte și strategii analitice însușite — ca indiscutabil pertinente — de demersul poetic.

1.3.6. Poetica zumthoriană este importantă nu numai ca poetică particulară — medievală — ci și ca poetică generală, sau pur și simplu ca poetică, fără nici un atribut: unul din scopurile mele este tocmai acela de a semnala manifestarea generalului prin particular. Diferitele

[27] *Id.*, p. 9.

situări pe care le fac în cadrul operei de poetician a lui Zumthor nu sînt jaloane imuabile, ci doar repere destinate să înlesnească propriul meu demers.

2.1. Postulînd — asemenea formaliștilor ruși — că poezia, în definiția ei cea mai generală, este un fapt de limbă, că limba cunoaște două forme esențiale de manifestare/realizare, limbajul curent și limbajul poetic, și că fiecare din aceste forme comportă manifestări/realizări accesorii, Zumthor își mărturisește opțiunile doctrinare: analiza comunicării propusă de Roman Jakobson. Manifestarea lingvistică, oricare ar fi variația formală, este manifestare funcțională, ea presupune o finalitate, servită de o alegere — așadar, *motivată* —, „o abolire a hazardului"[28]: alegerea este *necesară*, indiferent de funcția manifestată preeminent, poetică sau oricare alta din cele șase propuse de Jakobson, și care sînt puse în lumină de natura relațiilor ce se instituie între cei șase factori implicați în comunicarea lingvistică. Celebra formulare prin care Jakobson definește funcția poetică — proiectarea principiului echivalenței de pe axa selecției pe axa combinației — se află la originea diferenței esențiale — *écart*-ul lui Valéry — între limbajul curent și limbajul poetic: „Termenii din care este construită fraza poetică sînt, ca să zic așa, transfigurați prin simplul fapt al structurării lor"[29] nivelul manifestării stilistice, a cărui analiză, ca produs, poate să ducă la revelarea funcției poetice sau — de ce nu? ba poate chiar mai bine — poietice, dacă îi recunoaștem statutul de agent. Funcția poetică nu este exclusivitatea limbajului poetic și nici măcar cea a limbajului „natural". Ea se numără printre acele elemente pansemiotice comune mai multor sisteme de semnificație[30]. Exercitarea efectivă a funcției poetice în limbaj se produce „în constituirea lanțului ritmic al discursului: aspirația către armonie (sau, în anumite cazuri, către dizarmonie) realizează, cu ajutorul schemelor prozodice brute oferite de sistemul lingvistic, combinații

[28] Paul Zumthor, „Stylistique et poétique", in *Style et littérature*, La Haye, Van Goor Zohen, 1962, p. 29.
[29] *Id.*, p. 31.
[30] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 210.

implicit definite prin propria lor finalitate. Cu alte cuvinte, limba, în funcție poetică, poate folosi ritmul ca factor combinator de fraze, și acest fapt este foarte important. Ritmul poetic se distinge de orice alt ritm: nu este o simplă pulsație fonică, el ține de natura limbajului și este strîns legat de semantizare. Structurarea nu este doar combinație de ritmuri, ci punere-în-sens-și-în-ritm, proces complex dar neanalizabil, la care se gîndea Valéry cînd vorbea despre poezie ca «ezitare între sunet și sens. Acesta este fenomenul fundamental»"[31]. Prin urmare, versul, strofa, nu sînt decît aspectele lui particulare și, uneori, facultative., adică dispensabile. Caracterul poetic al discursului provine din reevaluarea lui totală[32]: față de limbajul curent, el constituie o resemantizare, este un limbaj secund, care funcționează *semnificativ* datorită motivării semnului[33].

2.1. Aceste postulate aveau să fie reluate și dezvoltate, foarte curînd, în *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (1963), prima încercare de anvergură în care s-a angajat Zumthor pentru a verifica adecvarea dintre teorie și cazul particular al unei *anumite* literaturi, dintr-o *anumită epocă:* faptul este judecat prin limbajul care-i slujește de suport, el este examinat atît ca permanență cît și ca variație. Această lucrare nu ne oferă decît „o simplă analiză preliminară"[34], însă ea deschide seria de studii ce vor edifica poetica zumthoriană. Pentru a caracteriza cadrul epistemic din 1962 — anul elaborării cărții — aș cita cîteva opinii din „Introducerea" lui Cesare Segre la ediția italiană, semnalată de însuși Zumthor pentru pertinența afirmațiilor: ca mai toate disciplinele arheologice — în sensul dat acestei expresii de Michel Foucault — romanistica era un cîmp de cercetare unde metodele tradiționale nu păreau să aibă concurenți. Existau totuși necesități intrinsece care semnalau inerența recurgerii la o metodologie născută pe alte terenuri. Erau puțini cei care puteau proceda la extinderea principiilor criticii literare și ale lingvisticii postsaussuriene la studiile de romanistică, în așa fel încît rezultatele acestei extrapolări să poată folosi, ca nivel teoretic sau ca model, criticilor și teoreticienilor literaturii, oricare ar fi fost limba și epoca pe care o studiau: „Aceasta era, fără îndoială, situația lui Paul Zumthor în momentul apariției ediției franceze a volumului *Langue et techniques...*, 1963, cînd, despre structuralismul literar, în țările francofone și anglofone, abia începuse să se vorbească, iar *semiotica* era un cuvînt rar"[35]. Categoriile descriptive — instrumentele lingvistice, stilistice, retorice — sînt aproape în întregime înnoite, iar spațiul cronologic, *epoca romanică,* face, ca și în artă, „pandant" epocii gotice: omologia între artele figurative și arta cuvîntului este, susține Segre, cel puțin implicită. Orice alt aspect este ocultat de hegemonia aspectelor formale în așa măsură încît operele literare ale acestei epoci ilustrează, mai bine decît cele moderne, aserțiunea școlii pragheze potrivit căreia „principiul organizator al artei, care o distinge de alte structuri semiologice, este faptul că intenția nu se exercită direct asupra semnului însuși". Limbajul literar „romanic" se caracterizează, așadar, printr-o coerență internă „antirealistă și antipsihologică", în tradiția proprie fiecărui gen[36], încît constituie, așa cum scrie Zumthor, un *supralimbaj.* Asupra acestui lucru voi reveni.

2.2. Manifestarea funcției poetice în corpusul medieval poate fi dominantă, dar niciodată exclusivă: în cele două „cazuri" particulare ale literaturii medievale, epopeea și cîntecul liric, această funcție este însoțită de funcția cognitivă sau, respectiv, conativă.

2.3. Una din distincțiile fundamentale propuse de Paul Zumthor pentru a stabili statutul limbii poetice este

[31] Definițiile limbajului poetic nu lipsesc și ar fi poate suficient să ne gîndim la cele propuse, în ultimele două decenii, de mari autorități ca S. Levin, R. Jakobson, J. Kristeva, J. Cohen sau, mai recent, de Anne-Marie Pelletier — *Fonctions poétiques,* Paris, Klincksieck, 1977 —, aceasta din urmă susținînd și demonstrînd pluralitatea funcțiilor poetice. Dintre aceste concepții, care, de fapt, nu prezintă diferențe ireductibile, cea a lui Jakobson a fost nu de mult revalidată de Nicolas Ruwet, care dă încă o interpretare „principiului echivalenței" („Linguistique et poétique", in *Le Français moderne,* 1/1981, p. 1—12).

[32] P. Zumthor, *art. cit.,* p. 33.

[33] *Id.,* p. 34—35.

[34] *Langue et techniques poétiques à l'époque romane,* Paris, Klincksieck, 1963, p. 10.

[35] Cesare Segre, „Introduzione" all edizione italiana del volume: *Lingua e techniche poetiche nell'età romanice* di Paul Zumthor, Bologna, II Mulino, p. VII.

[36] *Id.,* p. IX—X.

aceea dintre *document* și *monument*, dintre limba documentară și limba monumentară, dintre comunicare și edificare: trecerea de la document la monument s-ar putea afla la originea apariției poeziei în limba romanică[37]: natura poeticii este determinată de natura limbii în care se manifestă[38]. Obiectul poeticii este limba monumentară[39]. Arta poetică medievală se semnalează prin tehnicitate, prin căutarea formelor adecvate — în numele căror criterii? — manifestării diverselor elemente ale operei poetice: „obiect", „temă", „motiv" etc.: de aici, caracterul formular al limbii poetice medievale.

2.4. Funcționarea specifică a limbii monumentare, adică structurarea ei poetică, implică o triplă deviație („écart"): a) melodică, b) prosodică sau ritmică și c) verbală. Cumularea acestor trei tipuri de deviații poate fi sugerată ca trăsătură definitorie: cele trei deviații constituie un fel de sistem în cadrul căruia fiecare își dobîndește valoarea — în sens saussurian — numai prin raportarea simultană la celelalte două. Observînd criteriul semnificației, opera poetică se definește ca un organism dotat cu semnificație proprie: „sensul final (depășind sensurile provizorii și secundare cu care se încarcă în timpul desfășurării ei) vine din interior, în așa fel încît conținutul referențial scapă cu totul categoriilor adevărului și falsului[40], și însăși tautologia încetează de a mai fi tautologică. Semnele lingvistice, ritmice, melodice, care o alcătuiesc, află, dincolo de valoarea lor proprie (și fără ca aceasta să fie numaidecît abolită), în această structurare comună, o valoare nouă, definitivă, inexistentă în afara operei"[41]. Atunci, incompatibilitatea între poem și sens literal, „în totalitatea lui ca atare", este evidentă[42]. Unitatea semnificativă se constituie numai pe plan ritmico-sintactic[43]; se produce acea semantizare prin ritm despre care Zumthor scria și în „Stylistique et poétique": putem, așadar, reține, ca prim element al identității poetice, exclusivitatea unor semnificații.

[37] Paul Zumthor, *Langue et techniques...*, p. 32—39.
[38] *Id.*, p. 47.
[39] *Id.*, p. 55.
[40] Printre tentativele actuale de a depăși limitele analizei semiotice, una dintre cele mai interesante, prin eficacitatea ei, este aceea care propune să se introducă dihotomia *adevăr/fals*, de ex., (Marc Eli Blanchard, *Description: Sign, Self, Desire*, The Hague, Mouton, 1980); atitudinea aceasta poate surprinde dacă ținem seama că s-a susținut adesea ireductibilitatea axiologiei la semiotică. (Cf. *supra*, „Despre proiectul semiotic", „Pentru o semiotică a subiectului".)
[41] *Langue et techniques...*, p. 56.
[42] *Ibid.*

Deviația verbală, sau retorică, este aleasă ca obiect de analiză deoarece este socotită ca „sumă a tot ceea ce opune, pe plan lexical și gramatical formal ca și pe plan semantic, monumentul documentului"[44]. Nivelul de semnificație este superior, iar forma mai sever circumscrisă: planurile — lexical, gramatical și semantic — sînt conjugate cu procedeele — morfologice, figurative și stilistice — în scopul obținerii acestui dublu efect în monumentul poetic. Limba poetică se instituie în tensiunea dintre uzaj și model[45], în aceea dintre limbajul primar de comunicare și o anterioritate a actului literar individual sau colectiv —: natura anteriorității poate fi foarte variată, însă ea semnalează un fapt constant, omniprezența intertextualității, fără limitări cronologice. Aspectul artificial al acestui efort de structurare apare „într-un soi de inflație a mijloacelor lingvistice", sensul referențial și nuanțele afective ale textului nu sînt atinse decît în mod indirect de acest efort care „modifică valorile intrinsece ale expresiei, relațiile semnificative interne ale frazei; în general, el nu alterează nici valoarea extrinsecă nici sensul extern și evident al acesteia"[46]. Latinismele lexicale, contrastele dialectale, barbarolexia, jocul nelimitat cu semnificantul, procedee ce traduc fascinația produsă de cuvîntul rar, sînt subordonate edificării limbii monumentare[47]: aceasta se anunță ca o „funcționalizare" a resurselor limbii, adică folosirea lor într-un scop determinat; acest scop este, în primul rînd, *expresiv*[48], limbajul operează prin forța lui aluzivă, sugestivă, forța generatoare de efecte poetice[49], „imperfecțiunea" referențială devine condiție *sine qua non* a funcționării poetice.

[43] *Id.*, p. 63.
[44] *Id.*, p. 71.
[45] *Id.*, p. 74.
[46] *Id.*, p. 75.
[47] *Id.*, p. 75—82.
[48] *Id.*, p. 104.
[49] *Id.*, *passim*.

2.5. Stabilind că mutațiile semantice se produc în cadrul unui sistem de opoziții, printr-un joc de contraste ce poate fi recunoscut la orice nivel — ritm, construcție, sens —, Paul Zumthor situează manifestarea poetică în perspectivă semiotică: „orice element al formei este semn. Dar nu semn ce trimite direct la o realitate exterioară operei (...) ci semn «închegat» (...) într-un ansamblu registral care îi comunică modul lui particular de a fi și ale cărui [toate] elemente constitutive sînt semnificative unele față de altele. Poezia ca atare (...) constituie *un vast ansamblu de semne reciproc motivate* (...). Oricare ar fi natura, valoarea — calitatea — fiecăruia din elementele care îl alcătuiesc, poemul își trage sensul *din el însuși nu din faptele semnificate*"[50]. Această autosemantizare a discursului poetic este condiția de originalitate — definită ca rezultat al dinamicii semnificațiilor „interne" — dar nu numai a poeziei „romanice", ci oricărui act poetic: originalitate și nimic mai mult, deoarece implicațiile axiologice ar cere situarea discuției pe alt plan.

Produsul poetic este limbaj, un limbaj în sînul limbii, cum s-a mai spus. Paul Zumthor oferă însă o demonstrație dintre cele mai ample și mai abil conduse a acestei instituiri, sau, poate, mai bine, *instalări*. Operația se produce în mod specific, specificitatea fiind determinată, la fiecare epocă, de „starea" poeziei: constanta, fenomenul permanent este autosemantizarea, variabila este gradul de inovație ce o caracterizează, „gradația" fiind consecința directă a schimbării modului de funcționare a „cuvîntului poetizat". Rezultatul este ceea ce Zumthor numește *supralimbajul,* amintit mai înainte.

Perspectiva „exclusiv formală" — recunoscută explicit în mai multe rînduri[51] — este prezentată ca o inerență a poeticii medievale: imperativul obiectivității nu admite ca ... obiect de analiză decît ceea ce ține de certitudine, forma textuală, elementele extratextuale sînt prea puțin *certe* pentru a fi acceptate ca părți ale obiectului epistemic. Judecată din perspectiva studiilor ulterioare, ideea autarhiei formei s-a dovedit deosebit de fecundă ... tocmai prin vulnerabilitatea ei: recuperarea „istoricității", a acelui *hors-texte* neglijat în perioada absolutismului structuralist, ar putea constitui marca emergentă a uneia din cele două — a celei de a doua — etape din creația zumthoriană.

[50] *Id.*, p. 195.
[51] Id., *passim.*

3. *Essai de poétique médiévale* (1972) constituie, de bună seamă, dezvoltarea și validarea, prin extinderea corpusului analizat, tezelor — ipotezelor — propuse pînă atunci ca preliminarii: postulînd unitatea dintre formele de gîndire și cele de vorbire, Paul Zumthor identifică obiectul de studiu cu formele de vorbire și de scriitură reunite — unificate — în text. Tot printre postulate intră „stabilirea textului", operație fundamentală pentru poetica propriu-zisă, nivelul experimental al acesteia. Este admisă *dubla istoricitate,* aprofundată în studiile ulterioare, a dialecticii producție-produs-consum[52]: aceasta presupune un dublu punct de plecare concret, textul și cititorul modern (medievistul) căruia acest text îi este oferit[53]. La polul receptor este posibil clivajul dintre lectură și interpretare, filologie și poetică. Poetica își propune definirea regulilor de transformare proprii unui discurs ca ansamblu semnificant: analiza esențelor nu face parte din obiectul ei. Demersul de tip formal este reafirmat, poetica fiind concepută ca un studiu al „modurilor de a fi": *a fi* trimite la textul concret ce trebuie decodat „cu înțelegere", evitînd „anacronismul". Zumthor face o recomandare, își exprimă un deziderat mai curînd decît oferă mijloacele de a ajunge la o astfel de receptare a textului medieval. Absența soluțiilor în acest sens este — încă — una din acele „vulnerabilități productive": în studiile ce vor urma, Paul Zumthor, temperînd sau aducînd amendamentele necesare influenței școlii semiotice de sorginte saussuro-hjelmsleviană, moderîndu-și credința — generată de un logocentrism excesiv — în autotelismul textului poetic, încearcă să includă în obiectul de studiu factorul socio-cultural, judecă textul sub raportul

[52] „Istoricitatea este trăsătura care, în studiul culturilor vechi, în lectura critică a textelor antice sau medievale, caracterizează simultan, dar separat și în mod diferit, atît pe cel ce citește cît și obiectul care este citit" (*Parler...*, p. 40).
[53] *Id.*, p. 41.

condiționărilor istorice, ideologice etc.: invadarea-textului-de-către-istorie nu mai poate fi ignorată. Elementele — numeroase — ale acestei concepții se găsesc chiar și în *Essai...*, dar, revendicînd prioritate operatorie pentru studiul sincronic, este contestată — cel puțin în faza inițială — valoarea interpretărilor bazate pe abordarea externă a produsului poetic (de exemplu, un referent istoric presupus). Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, eliminarea oricărei diacronii, implicită în ideea de mutație și în aceea de "mouvance", propusă ca atribut nu numai *compatibil* cu orice text, dar și *definitoriu*. Treptat, „dreptul istoriei" va fi recunoscut, analiza structurală nu va mai fi decît un moment dintr-un program, interesat, în primul rînd, de procesele subiacente care servesc de suport structurilor[54].

3.1. Întrucît cititorul român dispune de textul acestei lucrări centrale — în ordinea importanței — pentru poetica zumthoriană, nu voi stărui asupra conținutului ei. Aș prefera o prezentare, mai întîi, prin reproducerea cîtorva opinii aparținînd fie autorului fie unora dintre receptorii ei, în momentul apariției, după care voi propune propriile mele aprecieri făcute îndeosebi din perspectiva remanierilor suferite de conceptul de poetică în cercetarea lui Paul Zumthor.

Ediția italiană a volumului *Essai de poétique médiévale* apărea, în 1973, cu titlul — semnificativ pentru imposibilitatea obiectivă a unor delimitări — *Semiologia e poetica medievale* și era însoțită de un interviu luat autorului de Cesare Segre, el însuși, după cum se știe, nu numai un foarte cunoscut semiotician, dar și reputat medievist, specializat în evul mediu literar francez. Întrebările pun în lumină cîteva aspecte caracteristice pentru demersul poetic, subliniind totodată valoarea soluțiilor propuse de el, valoare nuanțată, evident, de intervenția și competența cercetătorului: raportul dintre text și istorie, filologie și abordarea structurală, poetică și semiologie, posibilitatea de expansiune a unei metodologii prin dilatarea corpusului etc. Răspunsurile introduc la lectura volumului care a suscitat discuția, însă ele mi se par mult mai prețioase ca elemente ale unor proiecte dictate

[54] *Parler...*, p. 64.

de necesități de precizare — sau chiar de definire — a poeticii ca modalitate de explorare a literaturii.

3.1.2. Examinarea relației text literar-istorie impune distincția între istoria „circumstanțială" și istoricitatea proprie textului, autorului și publicului contemporan: această istoricitate se află în raportul dintre autor și public, pe de o parte, dintre autor și text, pe de alta; ea poate fi tradusă ca marcă a unei duble psihologii, una inițială, cealaltă terminală, producătoare și, respectiv, consumatoare: aceasta ar constitui „ființa" textului în cadrul istoriei. Implicarea subiectului, mai exact, a subiectivității, presupune un efort de adecvare a teoriei moderne — și ea purtătoare a unei istoricități care menține ambiguitatea implicării subiectului în scriitură și dialectica ce se instituie datorită acestui fapt — la textul medieval, produs al unui univers cultural atît de deosebit de al nostru, în special de al *nostru* cel „care a determinat și, ca să zic așa, marcat cronologic întreaga teorie a textului și a scriiturii"[55]. Extrapolarea modelelor — *noastre* — înseamnă de-temporalizare, iar aceasta — atît cît poate fi realizată — cere o prudență care, în acel moment al cercetării zumthoriene, recomandă mai curînd abordarea lingvistică, singura validă, *descrierea* semnificațiilor, nu și analiza „în profunzime" a jocului lor, acel joc care ar permite perceperea întregului sens: textul este un obiect semiotic brut, participant la o anumită configurație semnificantă. Cînd se procedează la descrierea acesteia, mișcarea în timp este cel puțin implicită și, fiindcă întotdeauna este vorba de un proces de adaptare la *circumstanțe în schimbare*, desprinderea unor reguli de transformare este nu numai posibilă, dar chiar inevitabilă. Ca să-și „cuprindă" obiectul, Zumthor a operat o secțiune sincronică în diacronie — *cronotipul* lui Segre —; această secțiune sincronică corespunde — cel puțin aparent — unei stări de echilibru, de maximă integrare a părților într-un tot: perioada dintre 1150 și 1250. Identificarea și definirea mai multor coduri poetice au făcut posibilă urmărirea transformărilor pînă în secolul al XV-lea, pregătind totodată arsenalul operațional pentru studierea poeticii ma-

[55] „Intervista a Paul Zumthor, a cura di Cesare Segre", in *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 433.

rilor "rhétoriqueurs"[56]. În acest sens — deși nu foarte explicit — *Essai de poétique médiévale* este și o carte de istorie literară.

Pentru a realiza acest tip de descriere a semnificanților, Paul Zumthor a pornit de la analizele de tip filologic, Avalle și Terracini fiind modelele sale adesea pomenite, și de la preceptele, de alt tip, lui Jakobson și ale unor *new critics*. „Bazele" lingvistice ale demersului zumthorian trimit la Hjelmslev, Greimas, Benveniste și, în măsură mai mică, la Chomsky. Această formație explică siguranța cu care Zumthor îmbină analiza filologică cu cea structuralistă. Filologia, așa cum o spune în multe din studiile sale, este condiția preliminară a oricărei cercetări structuraliste, transformațională sau de orice altă factură. Avantajele nu trebuie văzute doar în acest sens, deoarece analiza filologică, la rîndul ei, poate găsi instrumente de lucru în metodologia structuralistă, aceasta fiind foarte eficace, de pildă, în stabilirea variantelor și a amplitudinii transformărilor[57].

Socotind că textul poate fi descompus în unități semnificante ce aparțin unor coduri speciale (tradiția) și că unele semne pot aparține mai multor coduri, a fost introdus conceptul de *indice* (propus de Cesare Segre) pentru a orienta decodarea și a permite, măcar teoretic, înlăturarea ambiguității. Acești indici pot, pe de altă parte, să arunce o lumină indirectă asupra relației autor-operă-cititor, fără ca teza generală a concepției zumthoriene despre poetică să fie infirmată[58]. Tot astfel, extinderea corpusului la investigarea altor literaturi ar putea duce la schimbări sau completări pe care corpusul francez nu le favorizează, principiile ce fundamentează demersul rămînînd totuși neschimbate: acestea ar putea constitui prima piatră la edificiul uriaș care ar putea fi cîndva o poetică medievală europeană[59].

3.2. În climatul creat de apariția volumului *Essai de poétique médiévale* — apreciat drept „tentativa cea mai

[56] Paul Zumthor, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978.

[57] *Semiologia e poetica medievale*, p. 436.

[58] Poate fi dată ca exemplu ediția Segre a *Cîntecului lui Roland*.

[59] *Id.*, p. 437.

sistematică ce a fost făcută vreodată de a propune o nouă lectură a poeziei medievale cu ajutorul metodelor lingvistice și semiotice"[60], „o carte atît de profundă și de neliniștitoare"[61] — Zumthor a fost întrebat de un grup de colegi italieni care sînt poeticile pe care le-a folosit mai mult pentru a surprinde structura poeziei medievale, în ce măsură s-a servit de ele și de ce. Răspunsurile[62] la această — triplă — întrebare constituie una dintre „confesiunile" reputatului specialist, bilanțul unui număr considerabil de ani de căutări neîntrerupte. Spun „una dintre", deoarece același lucru se poate susține și despre volumul *Parler du Moyen Âge*: în ambele cazuri, un fel de "Paul Zumthor par lui-même".

3.2.1. Analiza poetică este definită, mai întîi, prin raportare la filologie. Aceasta, deși indispensabilă ca descriere textuală preliminară, ajunsese în imposibilitatea de a se depăși prin propriile ei mijloace. Inexistența unor poetici moderne făcea ca impasul să pară ireductibil, deoarece substitutul metodelor tradiționale, contestate, nu fusese găsit. Tendințele generate de *new criticism* păreau învechite în cadrul epistemic european: contactul cu școlile italiană (Contini, Avalle, Segre), germană (Jauss) și mai ales „pariziană" a fost capital. Se putea alege între psiho-critică, sociocritică, sau critica imaginarului, sau... multe alte „critici", însă nici una nu deținea atributele de generalitate și abstracție definitorii pentru o poetică. Interesul pentru text a fost sporit de influențele asociate ale *new criticism*-ului și structuralismului. Potrivit orientării școlii franceze, Paul Zumthor își sprijină interpretarea textelor pe o analiză critică a limbajului sau pe metodele semiotice: „textul, în materialitatea lui, este singura certitudine pe care o avem, mai ales pentru un *corpus* atît de vechi ca cel medieval"[63].

3.2.2. Precizînd noțiunea de poetică, Paul Zumthor își reafirmă datoria față de Jakobson și de continuatorii acestuia: „poetica este considerată ca o teorie a literaturii sau, mai exact, a «literarității», a ceea ce consti-

[60] *Yearbook of italian Studies 1972*, Firenze, Casalini, 1974, p. 164.

[61] *Id.*, p. 170.

[62] *Id.*, p. 152—180.

[63] *Id.*, p. 153—154.

tuie în mod specific faptul literar"[64], adăugînd la aceasta o marcă istorică: *medievală*, expresie a particularului, însă o poetică aptă să integreze nivelul poeticii generale. Deocamdată, extrapolările sînt eliminate, convingerea autorului fiind că o știință a universalului nu prea este posibilă. De altfel, Zumthor afirmă nu o dată că realizarea științei literaturii este iluzorie: aș spune totuși că fixarea ei ca țel, pe lîngă faptul că stimulează cercetarea, are justificări în numeroase reușite certe; în plus, această știință poate căpăta forme ce exclud izomorfismul cu disciplinele sever nomotetice, riguros „exacte".

Ca în orice demers științific, alternanța între inducție și deducție dă naștere unei mișcări dialectice, analogă cu aceea care comportă o lectură-interpretare-(re)lectură: depășirea inducției, a analizei textuale, favorizează construirea unor *modele* — formule sau suprastructuri —, nivel relativ abstract, adaptabil analizării altor texte; la rîndul ei, această analiză favorizează construirea unui model mai general, la un nivel superior de abstracțiune. În noțiunea de poetică, intervine atît ideea unei descrieri generale — perspectiva cercetătorului din secolul al XX-lea — cît și cea de amprentă a epocii de elaborare a textului. Marca istoricității — a cărei identificare va deveni, pentru Paul Zumthor, una din preocupările centrale în tentativele lui cele mai recente de a defini poetica — ar putea fi stabilită pornind de la o „supravalorizare" a instrumentelor retorice într-o optică teleologică și de la raportarea lor la atitudinea *eu*-lui creator, adesea explicit prezent în text, temperînd, bineînțeles, excesele de interpretare, către care, din lipsa datelor, ar fi împins cercetătorul.

3.2.3. „Dubla accepție" a termenului *istorie*, „dublul istoricism", „ambiguitatea istoricismului", „adevărata istoricitate" sînt expresii frecvente în *Essai de poétique médievale:* ele traduc necesitatea de a depăși analiza exclusiv formală și a adăuga elemente de altă natură pentru stabilirea identității operelor literare. *Istoria* este fie serie evenimențială, fie structură culturală, sau, mai simplu, circumstanțe și modalități istorice. Zumthor cuprinde în obiectul de studiu al poeticii aspectul istoric, înțeles ca

[64] *Ibid.*

mod-istoric-de-existență-exprimat-în-texte, fără a exclude cu totul prima ipostază a istoriei, circumstanțele. În cadrul textului, poate fi recunoscută o altă opoziție: *istoria textului* se opune *istoricității* acestuia[65]. Textul are o *istorie* — studiată de istoria literară, a cărei utilitate pentru „situarea temporală", adică în intertextualitatea sincronică, este indiscutabilă —, dar și o *istoricitate*, suma mărcilor istoriei, de la istoria ideilor pînă la biografie sau la istoria socio-politică. În afară de aceasta, istoricitatea este de două ori prezentă: a) în act — poemul-obiect, si b) în teorie — poetica implicită (simultană) sau explicită (ulterioară). Prin urmare, atît textul-operă cît și poetica trebuie socotite ca totalitate (în accepție croceeană), dar și ca istorie în același timp.

Textul-ca-totalitate trimite la „autonomia textului", la desprinderea lui de geneză; nu este „imobilitate", mai ales cînd avem de-a face cu epoca medievală anterioară expansiunii formelor scrise: autonomie și „mouvance" sînt perfect compatibile. Acea „vibrație internă" pentru care Zumthor a propus termenul „mouvance", „factor capital al modului real de existență a textului"[66], implică — aș spune mai curînd *este determinată de* — o atitudine, o intenție, fie și numai latentă, a unei subiectivități: atîta doar că aceasta nu este o valoare recunoscută. Resorbită în tipic, subiectivitatea, manifestată lingvistic de personalul *eu*, este greu de distins, enunțarea este integrată enunțului[67]. Modurile de apariție a subiectivității, despre care găsim cîteva sugestii la Paul Zumthor, ar merita un studiu special; realizarea lui numai cu instrumente lingvistice și numai la nivelul semnificantului nu poate fi concepută: ar trebui luate în considerație, cu precădere, anumite funcții ale limbajului — conativă, fatică și chiar referențială — și examinate de pe pozițiile teoriei enunțării, ale filosofiei acționaliste sau ale teoriilor logice despre dialogism. Subiectivitatea poate fi valorizată numai dacă apare ca element de motivare a textului: în acest scop, chiar și biografia autorului poate fi acceptată.

3.3. Conștiința problemelor epistemologice puse de

[65] *Id.*, p. 157.
[66] *Langue, texte, enigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 58.
[67] *Yearbook*..., p. 160.

alegerea unei metode este ușor reperabilă în toată opera lui Paul Zumthor. Termenii care definesc spirala lectură-interpretare-(re)lectură, acest joc permanent și necesar între inducție și deducție, sînt împrumutați de la Spitzer: lectură și re-lectură servesc drept *cadru, încadrează* interpretarea; mijloacele ei, intenția, legitimitatea, regulile interpretării constituie obiectul oricărei poetici. „Momentul interpretativ“ condiționează necesitățile metodologice: centrarea interpretării asupra obiectului literar, textul ca atare, este recomandabilă, pentru puritatea demersului, îndeosebi cînd este vorba de literatura epocilor îndepărtate, în acest fel evitîndu-se riscurile unei hermeneutici ce ar implica subiectul — momentele care *încadrează* interpretarea: lectura și re-lectura.

4. *Essai de poétique médiévale* este, așa cum s-a spus, tentativa cea mai sistematică, cea mai susținută de a supune unei lecturi de factură semiotică și lingvistică[68] un corpus de întinderea literaturii medievale franceze. Dar, totodată, *Essai . . .*, ca moment de concretizare a unor acumulări, de comunicare a rezultatelor unor experimentări, a unei îndelungate frecventări a textelor, este cum scrie însuși autorul reluînd o expresie, devenită celebră, a unuia dintre inspiratorii săi doctrinari, o provocare: o provocare adresată lui însuși. Extinzînd baza experimentală, Zumthor propune un nou început, realizările lui anterioare sînt ceva perfectibil, iar energia cercetătorului este absorbită de exigențele acestei desăvîrșiri. Găsind noi argumente, Paul Zumthor își consolidează ipotezele prin referirea la faptul literar obiectiv, la structura și funcționarea lui, sau, dimpotrivă, elimină ce nu se verifică în planul superior al generalizărilor, după cum elimină excesele particularizante și nu reține decît elementele cele mai rezistente, cele care își pot confirma oportunitatea în cadrul unei teorii. Vechile texte sînt considerate ca o sursă inepuizabilă de semnificanță. Faptul este confirmat în studiile adunate în volumul *Langue, texte, énigme* (1975) și, ca o întoarcere la empiric, pentru a da noi suporturi nivelului teoretic, în *Le masque et la lumière* (1978), unde Zumthor se ocupă de poetica marilor ”rhétoriqueurs“. Este din nou subliniată pertinența

[68] Vezi nota 59.

modelului lingvistic într-o cercetare bazată pe semn, iar pentru o cultură care începe să înglobeze grafismul — ca substanță generatoare de sens —, metodele subordonate semiologiei sînt de mare eficacitate. De astă dată, acreditarea metodelor este mai fermă, întrucît și motivația este mai solidă, dar, la fel de ferm, sînt semnalate și limitele acestui tip de analiză: descrierea semiotică — situată exclusiv la nivelul expresiei lingvistice — devine nonpertinentă, sau pur și simplu imposibilă, dacă admitem — și trebuie să admitem — că obiectul poetic nu este integral verbalizabil. Soluțiile sugerate — nimic nu e dat ca definitiv — pentru învingerea acestor limite constituie însăși deschiderea către alte tipuri de demers adoptate în vederea obținerii unei metodologii complexe în măsură să dezvăluie totalitatea — sau ceva cît mai apropiat de ea — sensurilor unui corpus literar, oricare ar fi dimensiunile lui și epoca de elaborare. S-ar putea semnala, de pildă, strategiile retorice, așa cum au funcționat ele în literatura medievală, pentru a aprofunda mecanismele de formare a limbajului poetic[69].

4.1. În studiile cele mai recente, întreprinse de Paul Zumthor pentru a perfecționa metoda destinată, cum spuneam mai înainte, revelării elementelor ce pot participa la întregirea imaginii despre capacitățile semnificative ale operei poetice, se observă interesul pentru procedeele analitice care ar îngădui perceperea individualului într-un limbaj — poetic — determinat de structura sa topică. Ar fi vorba chiar de reintroducerea conceptului de *mimesis*, considerat dintr-o perspectivă limitată, dar care, în schimb, se extinde asupra cîmpului marcat de prezența subiectului: acesta, enunțînd textul, construiește sensul, comunicînd astfel dorința de a spune. Intervine, așadar, un aspect extratextual care modifică, îmbogățind-o, referința textului[70]. Studiile consacrate — integral sau parțial — examinării indicilor de subiectivitate sînt, de fapt, realizarea unui program anunțat, sumar, în *Essai . . .* Încadrate în cercetarea actuală despre enunțare, ele pot beneficia de tipurile de explorare verificate de aceasta și pot înlesni revelarea *existenței obiective* a unui *eu*, în

[69] *Langue, texte, énigme*, p. 91—124.
[70] *Id.* p. 163—215.

text, obiectiv și el, un *eu* care, pentru cercetător, trebuie să fie altceva decît fragmentele unei existențe, adesea iluzorii, produsul unor legende. Delimitarea acestui *eu* nonfictiv, autor al enunțării și subiect al enunțului, face parte din proiectul, mai amplu, de recuperare a *istoriei*, de stabilire a mărcilor istoricității ca elemente indispensabile identității textelor: realizarea acestui proiect nu poate fi imaginată decît într-o colaborare a disciplinelor umaniste, asociate pentru a descrie acea totalitate antropologică coextensivă cu activitatea subiectului[71]. În această tentativă de a stabili proporția dintre *istorie* și *ficțiune* nu trebuie ignorate complicațiile ce pot interveni dacă literatura este supusă probei adevărului[72] cu scopul de a-i stabili valoarea cognitivă. Pentru acest aspect, cu totul remarcabile sînt studiile consacrate alegoriei, definită ca joc între existență și aparență, între adevăr (paradigmatic) și sens (sintagmatic), adică între alegoric și literal, între „lumină" și „mască". Paul Zumthor folosește conceptul de „alegoreză" pentru a desemna modul de scriitură generat de alegorie: lectura alegorezei permite aprecierea distanței dintre semiotic și semantic, reducerea ei, trecerea de la primul la cel de-al doilea plan impunînd lectura interpretativă[73]. Evitînd orice asimilare abuzivă de tip sociologizant, Paul Zumthor analizează implicarea realului în literar, mai ales printr-o distincție netă între formal și referențial, între sens și valoare de adevăr. Pentru analiza modalităților de înscriere a textului în istorie și a istoriei în text, capitolul „Un lieu dans l'Histoire", din volumul *Le Masque et la lumière*, mi se pare fundamental. Reluînd unele concepte — *cronică, context, istoricitate* — definite încă din perioada elaborării *Încercării de poetică medievală* și imediat după apariția acesteia, Paul Zumthor le nuanțează și face din ele adevărate instrumente operaționale, axe de organizare a discursului analitic ce își propune descrierea limbii literaturii medievale.

[71] Paul Zumthor, „Médiéviste ou pas", in *Poétique*, 31, 1977, p. 306—321.
[72] Vezi nota 39.
[73] „Allégorie et allégorèse", „Le jeu de la cour", in *Le Masque . . .*, p. 78—93 și, respectiv, 39—55.

5. Metalimbajul poetic se desfășoară ca o suită de semnalări, de sugestii, propuneri, recomandări, cristalizări teoretice, ca să ajungă la o cunoaștere cît mai cuprinzătoare a naturii funcțiilor limbajului într-o ipostază specifică. Prudența, adesea manifestă, nu este semn de nesiguranță, ci intuirea complexității și a pluralității modurilor de existență a ceea ce ne-am obișnuit să numim operă literară. Cunoașterea acestei modalități multiple este însuși scopul poeticii: mijloacele de a-l atinge se precizează într-un șir de interogații al căror obiect și a căror succesiune sînt stabilite de cercetătorul conștient de exigențele demersului său. Această conștiință imprimă discursului zumthorian o puternică notă critică ce răspunde parcă dorinței de obiectivitate. Raportarea permanentă la propriul discurs ar face posibil un studiu despre intratextualitate, dintr-o optică specială, care ar putea duce la înțelegerea a ceea ce aș numi dinamica semnificantului — sau a referinței — metadiscursului poetic în formulă zumthoriană. Explicația acestei mișcări perpetue — un fel de "mouvance" sprijină pe alt fel de motivații — s-ar putea găsi în acea aspirație către totalitatea semnificațiilor prin care se justifică discursul interpretativ al medievistului, filolog sau poetician[74], sau, pur și simplu, justifică nevoia re-lecturii dintr-o perspectivă schimbată. Mișcarea permanentă pare să fie pentru Paul Zumthor însăși rațiunea discursului critic: „Un discours critic nu se justifică decît în măsura în care, construindu-se, se deconstruiește, ca să se reconstruiască apoi autocriticîndu-se"[75]. Titlul unuia dintre ultimele sale volume — ultimul consacrat evului mediu —, *Parler du Moyen Âge (Vorbind despre evul mediu)* subliniază această acțiune auto-constructivă, care valorifică limbajul atît în funcția lui referențială cît și în cea metalingvistică: evul mediu este un referent extratextual, dar și un limbaj-obiect. Acest volum este oferit ca „piesă" în „procesul istoriei", al cărei „străvechi dosar" a fost redeschis[76]: sinteză a pozițiilor sale teoretice, reconsiderare critică a unei doctrine elaborată timp de peste

[74] Paul Zumthor, „Le texte-fragment", in *Langue française*, 40 1978, p. 75—78.
[75] *Parler . . .*, p. 86.
[76] *Id.*, p. 9.

trei decenii, așadar, remaniere, sau, cu toată încărcătura de conotații, autobiografie intelectuală, un du-te-vino neobosit între fenomenologia textuală și generalizările extrapolabile, traducînd dorința de a depăși particularul, de a surprinde, în cadrul unei poetici speciale, elementele unei discipline generale. Cel mai recent volum scris de Paul Zumthor este consacrat poeziei orale — de pretutindeni, din toate timpurile[77] —: extinderea cîmpului de investigare, diversificarea obiectului examinat, re-testarea și înmulțirea conceptelor și procedurilor operaționale ne încredințează că elaborarea poeticii zumthoriene nu s-a încheiat.

[77] *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

CUPRINS